

POSTMODERNA (I) OPERA

Ivana SELETKOVIĆ

Scientific & Research Incubator (ZINK)
University of Sarajevo, Faculty of Philosophy
Franje Račkog 1, 71000, B&H
E-mail:ivana.seletkovic@live.com

ABSTRACT

U tekstu razmatram suvremeni odnos prema/sa operi/om i njezinu vezu s filmskom umjetnošću, te predstavljam deskriptivnu analizu rock opere *Tommy*. Postmoderno doba karakterizira dekonstrukcija velikih esencijalističkih narativa, supstancijalnih karaktera, ideala dosezanja apsoluta i totaliteta. Zamasi masovne kulture usisali su i preusmjerili percepciju opere na isti način kao što su od umjetnosti učinili poostvarenje trash kulture uopće. Prvobitna namjera opere kao glazbene drame, s velikim naglaskom na baroknu mitomansku prenatlaženost, kastratske uloge i pribjegavanje artifičijelnom ne bi li se paradoksalno, ono ipak dovelo u vezu sa itekako svjetovnim, danas se svela na mogućnost da se ona „konzumira“ na brzinu, sa slušalicama naušima ili bez njih dok pratimo sekvence opere na tv ekranima. To se može objasniti i na načinda je želja poklonika glazbe, pa prema tome i opere, morala birati ili da ostane na tradicionalnim upotrebnim vrijednostima u kazalištima koja opet trpe definiciju elitističkih i zatvorenih arhaičnih mjesta provoda ili da se pokušaju svidjeti i nametnuti koristeći suvremene postupke djelovanja. Odatle ideja za operu (i glazbu) na otvorenom, ekraniziranje slavni opera kao što su *La Boheme* ili *Carmen*, ili pak otvaranje tv i radio kuća prilagođenih potrebama poklonika takve umjetnosti (Mezzo, Arte etc.).

Ključne riječi: opera, glazba, postmoderna, post-postmoderna, sebstvo, film, narativ, percepcija, rock opera, mimezis

POSTMODERNITY (AND) OPERA

In this article I discuss about contemporary relation with the opera, its connection with film and present a descriptive analysis of the rock opera *Tommy*. The Post-Modern age is characterized by the deconstruction of big essentialist narratives, substantial characters, the ideal of reaching the absolute and totality. The momentum of mass culture sucked in and redirected the perception of the opera in the same way as they made art as sort of realization of trash culture in general. The original intention of the opera as a musical drama with a strong emphasis on the Baroque mythical overemphasis, castrate roles and an appeal to artificiality in order to bring it into a relation with the worldly (profane) is nowadays reduced to the possibility to “consume” it quickly, with earphones, as we watch operas on TV. It was a choice between sticking to the traditional application values in theaters defined as elitist and isolated places of entertainment and the one hand and on the other the attempts to appeal to audiences outside these places using modern methods of presentation. Hence ideas for operas (and music) in the open, making films from great operas such as *La Boheme* or *Carmen* or foundation of radio and TV companies specializing in such art (Mezzo, Arte etc.).

Key words: opera, music, postmodern, post-postmodern, a self, film, narrative, perception, rock opera, mimesis

1.0. Uvod

“Postmodernim se može nazvati doba u kojem je sve više onih koji s podsmjehom reagiraju na imperative i normativne prognoze – čak upravo imperative i prognoze moderne.” Ovim riječima Hörisch (2007) vrlo jednostavno opisuje jednu epohu koja još traje (ako joj već granice nisu sasvim zatvorene, granice koje, dakako, zatvaraju sami teoretičari) ali koju ja nazivam u ovom istraživanju post-postmodernom¹.

Ako je istina da je tradicija, osobito moderne koja prethodi ovoj epohi, podložna reakciji „podsmijeha“, onda bismo, ni manje ni više mogli svjedočiti *povijesti laži* (Derrida, 1996). Poruga, preispitivanje vrijednosti ili ono što Lyotard (2005) ističe: *tradicija filozofije subjekta se raspada*, ne može rezultirati drugačijim zaključkom od toga koji snubi ambis vrijednosti - rješenje enigme postojanja ili bivanja u svijetu onda kada se nudila cjelovitost.

Dakle, o kakvoj cjelovitosti je riječ; gdje se ona nalazi? *Poetika postmodernizma* Linde Hucheen (1996: 98) nam obrazlaže da postoji pretenzija da se teorija sruši jer ne postoji vjerovanje u jednu „istinu“, već se o njoj može teoretizirati unedogled, a fikcija i metafikcija računaju upravo na to. Ako je teorija kao forma, obrazac, dovedena u pitanje, onda ne čudi preispitivanje i nadogradnja. Ako volja jest pokretač (kao kod Schopenhauera (1969)), onda joj se razum odupire, ne postoji realno i logično. Ne postoje trajne vrijednosti i modeli. Ako one ne postoje, onda i etika i estetika kao monumenti istih vrijednosti bivaju fleksibilne i nestalne.

Tematska reverzibilnost i reinterpretacije rezultiraju nevjerodostojnošću. A cjelovitost o kojoj se pitamo ne može stoga biti shvaćena ili prihvaćena u okvirima takvog djelovanja. Poetika ili poetike (kao što je Aristotelova), ne mogu biti svrsishodne ukoliko je njihov domet ograničen (ne)mogućnošću implementacije. Gubi se objektivnost suda ili pro-

¹ Biti u *Pojmovniku suvremene književne i kulturne teorije* (2000) navodi da je pojam *postmoderna* začeo u književnoznanstvenim krugovima šezdesetih godina prošlog stoljeća. No, *post* u riječi postmodernizam stvara neprilike oko pitanja da li je on nastavak moderne ili nova epoha. Početkom osamdesetih dvadesetog stoljeća dovodi se u pitanje i periodizacija pojma. Možemo, prema tome, zaključiti da je pitanje postmoderne ekvivalentno pitanju post-postmoderne ukoliko isti pojam označava nama blisku budućnost koja je u samom začetku, s obzirom na činjenicu da se stanje svijeta-izmiješanost stanovništva koje rezultira izmiješanošću kultura rapidno mijenja, što se odnosi na sve procese koji se odvijaju po inerciji-politika, ekonomija, kultura etc.

sudbe ukoliko su sud ili prosudba podložni promjeni ili čak brisanju, uništenju.

Kako subjekt može djelovati unutar objektivnog koje je onda djelomično objektivno, zavisno od uvjeta, raspoloženja, teorija koje su disonantne u odnosu na pretenzije? Kako uopće možemo računati na odnos subjekt – objekt, kada tradicionalni postulati o njihovoj povezanosti bivaju dovedeni u pitanje? Onda kada subjekt nije misleći, onaj koji zaključuje i obrazlaže, već može vlastite pretpostavke nadograđivati mnoštvom nezaključenih, neformiranih teorija izbalansiranih i provučenih kroz različite prizme konfrontiranih djelovanja? O kojem subjektu se radi i da li je moguće pridružiti mu objekt jednako drugačije shvaćen i odgovarajući, barem u meditativnom poimanju?

Subjekt shvatiti kao stanje i objekt kao priliku uz ono poznato razlikovanje – ja od ti kao razlikovanje dvaju subjekata, subjekt kao individua, subjekt kao biće, objekt kao činjenje, kao nebiće, kao skupinu elemenata koja bitak čini bitkom bića u *usmjerenosti*? prema nebiću. Subjekt može biti dalje shvaćen kao *znanje* (ponovo idemo tragom Lyotarovog tumačenja!), a *praktičan subjekt* kao čovječanstvo. Oboje sugerira konkretizaciju, osobnost, autentičnost, omeđenost, svrhovitost koja se objektivnošću objektivnog – onoga što jest zbog elemenata koje isto stanje čine objektivnim, objektivizira u praksi, doznachava akcijom. Što će reći da je stanje subjekta takvog kakav on jest objektivno² - usmjereno djelovanje ka nečemu što je objektivno važeće. Međutim, spomenuti autor naglašava da su ustaljena očekivanja očito iznevjerena i preusmjerena.

Ta vezanost objekta i subjekta ili *tradicija filozofije subjekta* sa kolosalnim hegelijanskim *duhom* kao fertiliziranim aplikativnim jedinstvom značenja i funkcije postojanja, postaje nedorasla igra riječi i simbola čija težina adaptacije ostaje nedovoljno rekonstruirana u odnosu na stvarnost. Stvarnost ili postmoderno doba/epoha³ se dugo pripremala. Prethodile su joj industrijske revolucije i ratovi dvadesetog stoljeća u koje je epoha uronjena i koji su na nju itekako utjecali.

Sva zbivanja i dovođenje subjekta u pitanje jesu neophodna zbog primjena njegovih alternativa ponuđenih suvremenim tehnologijama.

² Odnos subjekt - objekt *ulaziti? ili bez „može“?* u tradicionalnu interpretaciju prema kojoj je subjekt shvaćen kao biće, a objektom se smatra predmet vanjskog svijeta, spoznaje i djelatnosti subjekta.

³ Možda bismo mogli uključiti u ovaj diskurs o postmoderni ili dobu post-postmoderne *Estetiku kibersvijeta i učinke derealizacije* (2005) Marine Gržinić.

Misao je potpomognuta i vođena jezikom tehnologije, jezikom koji je *metajezik*, specifičan, a priori zadan i karakterističan jer vodi ili želi dovesti do zaključka, bez prepuštanja i dopuštanja slučaja/slučaju, zbog čega se rađa *bolesni skepticizam* (Bruckner, 2012-*Europski glasnik*).

Ako je tako, suvremeno doba, postmoderni ili post-postmoderni (jer tehnologije su itekako uznapredovale, kolanje simbola i znakova, jezika se još više izmiješalo, slika svijeta se konstantno redefinira viještima/izveštajima) ne zaustavlja taj skepticizam nego ga još više usložnjava. Dakle, skepticizam rađa i pitanje preformuliranja shvaćanja/interpretiranja (o) subjekta/u. Prema tome, nedostaje cjelovitost „suvremene“ ontologije.

Ukoliko ta cjelovitost ne postoji, ne postoji ni *narativ*, *priča* (Lyotard (2005)), koja bi bila u ulozi obrasca, paradigme. Ako ne postoji narativ ili priča kao paradigma, niz ili struktura supstancijalnih vrijednosti, kako onda krenuti u novo definiranje fluidnosti subjekta pa onda i objekta, ukoliko se oni sami po sebi više ne podrazumijevaju, ukoliko ambivalencija nikako ne ulazi u novi kontekst shvaćanja i razumijevanja?

Konstatirati da su i subjekt i objekt nestabilni-fluidni možemo stoga što su transmisijski u vlastitoj subverzivnoj datosti. Ne proističu ni iz čega, već ih uvjetuju sukubi percepcija prošlosti i mogućnosti uobličavanja sadašnjosti. Oni su u početnoj poziciji „možebitnog“, a takva nezahvalna pozicija, koliko god fleksibilnošću i nestalnošću epistemologijske dijalektike garantirala poticaj u osvajanju nove teorije iza koje se krije „pleksus“ teorijâ, stvara konfuziju aporijske relativnosti. Zbog toga se subjekt vraća demarkaciji sebstva koje mora doći do novog *znanja* ili „samospoznanje“. Zanimljiva su istraživanja Heinza Kohuta (*Analiza sebstva*, 1990)⁴. Pitanje sebstva je zanimljivo jer suprotstavlja iluziju stvarnosti. Ali ako zaključimo da postmoderna i postpostmoderna u kojoj smo sada obiluje znakovnim i simboličnim sistemima koji se ukrštaju i preusmjeravaju, konstantno se nadograđujući, nije li onda ugroženo i sebstvo?

Granice iluzije i stvarnosti se pomiču. Kao primjer uzmimo djelovanje interneta, facebooka. Ako smo prijateljstvo smatrali bliskim odnosom među određenim brojem ljudi koji dijele „fond zajedničkog“ zbog koga odnos biva nazvan prijateljskim, kako onda shvatiti prijateljstvo između, nekad čak i nekoliko tisuća ljudi, od kojih poznajemo samo neko-

⁴ Psihoze, neuroze, dakle ponašanje gdje su vidljive *neuobičajene* manifestacije sebstva na tragu istraživanja koje sam objašnjavala u kontekstu ja-jastva uz pomoć psihijatrije i etnopsihijatrije, označene su kao psihopatološke; razni poremećaji ličnosti.

licinu ali o njima ništa značajno ne znamo, pa čak ni kako točno izgledaju. U kontekst sebstva zasigurno mora ulaziti i taj modus vivendi u novom okrilju. Sebstvo shvaćeno u epohi suvremenih tehnologija očekuje prestrukturiranje (ponovo!) vrijednosti, kako na općem tako i na individualnom nivou. Etnopsihijatrija koja uopćava ili poopćava, koja želi objasniti univerzalnost transformacije pojedinačnog u opće mjesto ras-poznavanja, jedinstvenost psihološkog profila kakav god da on jest, sada ulazi u vlastitu bazu. U tu jedinku sebstva, ako idemo tragom Kohutove analize. Ništa se bitno ne mijenja u značenju djelovanja pojedinca. Ono što u psihijatriji predstavlja poremećaj, pojedinca-u analizi sebstva ili grupe-u području etnopsihijatrije, kroz društvene filtere prolazi kao sasvim prihvatljiv model ponašanja.

Ako se navedena tradicija filozofije subjekta raspada, to nikako ne može značiti da ta rasparčanost do koje dolazi ne može insinuirati naznake već stečene cjelovitosti. Dakako, insinuacija te cjelovitosti ne mora biti niti jest repetitivan akt. Ona razdijeljenim dijelovima, ukoliko želi stvoriti cjelinu, pridodaje „novo“, *meta-*, *inter-*, gdje direktno povezujući se i sa jezikom i simbolikom potvrđuje „uspjeh“ suvremenog eksperimentiranja prelamanjem i nadopunama.

A dalje, što i kako razumijevati ne bi li se uopće podjarmila stvarnost takva kakva jest, ako jest? Vlastiti bitak, potvrđujući nam kroz „sukob“ ili diferencijaciju „novog“ od „starog“, stavlja kao imperative - jesam, postojim, ti si svjedok, društvo potvrđuje! Kako? Ponovo „kolektivnim“ - *mi* u daljem razvitku – *građanstvom* (ili kritikom *malograđanstva* tragom Barthesovih *Mitologija* (2009)). Bitan povod tim mijenama koje je nemoguće obuhvatiti diskursom *mnoštva*? jezika koji se preklapaju ili sudaraju uočljiv je u *igri*, *igranju*, čija pravila morate poznavati da biste mogli pozitivno reagirati, odnosno da biste mogli sudjelovati. Pozitivna reakcija nije potvrđivanje slaganjem, već razumijevanje s otklonom ili prihvaćanjem tog mnoštva. Iz njega proizlazi zaključak da postoji potreba za alternativnim svjetovima koji se umnažaju, jer se na taj način ona stalno samopotvrđuje novim konstrukcijama, simboličko jezičnim nadogradnjama.

2.0 Film kao nastavak opere

Film je jedan od vizualno auditivnih nastavaka kazališne prethodnice opere. Također, može biti shvaćen kao alternativna stvarnost, ona

koja očekuje svoj nastavak u deskriptivnoj nadogradnji.

“Na području zvuka, sklop stvarnosti i nestvarnosti stvorio se najprije oko muzičke nestvarnosti. Stvarni život očigledno ne poznaje simfonijski tok⁵. Ipak je muzika, koja je pratila već nijemi film, našla svoje mjesto na zvučnoj traci.

Dakako da jest, a razlozi su ponovo tehničko-tehnološko kauzalne prirode. Film je logičnim slijedom nastavak opere. Opera iz grčke tragedije, koristeći različitost elemenata, postiže katarzu ili ono što sam označila neo-katarzom na tragu dihotomija/plošnosti. Ona je svojevremeno značila umjetničku evolucijsku tvorevinu odgovarajući nalazi na polu suprotnom od zahtjeva za objektivnošću.⁶ Nevjerovatna protivuriječnost između oka i uha; uho se uljuljkuje na ono što oko one dozvoljava“ (Morin, 1967, 123).

Ona se narativno nadograđivala ne bi li iz nje konačno nastao film. Rođenje filma nastaje zahvaljujući kinematografu (braće Lumière - 22.3.1895./28.12.1895.) u novoj epohi.

S obzirom na svoju narativnu i simboličku narav, ne čudi što danas nakon zvuka⁶-inovacije zvučnog filma, napredak u njegovom razvoju predstavlja glazba sa svim svojim značenjima. “Zvuk je već komplikovao montažu” (Bazin, 1967, 102). Nadalje, zahvaljujući zvuku, pamtimo mnoge glazbene teme npr. Coppolinog *Kuma* - kompozitor Nino Rota, Leoneovog *Bilo jednom na Divljem zapadu* - kompozitor Ennio Morricone etc. Filmski kompozitori imaju svoj društveni status filmskog kompozitora. Morricone i Williams su planetarnu popularnost stekli upravo filmskim kompozicijama.

Cilj je tih kompozitora – kao i u operi, izazvati-potaknuti emociju u značenjskom/perceptivnom konglomeratu, ponovo kao u operi. Gledajući prizore, sekvence filma/scene, slušamo istovremeno zvuk emocija, zbivanja na filmskom platnu. Vrlo često dolazimo i do spoznaje da sâmo filmsko uprizorenje sa narativnim manjkavostima, nedostatkom detaljnog/zornog prikazivanja onoga na što se odnosi ili bi se trebalo odnositi, sa sobom nosi “ljepotu” glazbene teme i/li fotografije kao što je bio slučaj s kostimografijom u operi (vizualna percepcija izuzeta iz narativnog kon-

⁵ U povijesti glazbe zanimljivo je ono što je pokušaj simfonijske pjesme. Riječ je o programnoj orkestralnoj skladbi razvijenoj u 19. stoljeću. Želja romantičara je bila da se glazba približi drugim vrstama umjetnosti, služeći se sadržajem kojeg najčešće obuhvaća već samim naslovom.

⁶ Značaj zvuka u filmu je veliki. Cjelokupnost filmske estetike ovisi upravo o njemu. Vidjeti u *Umijeće filma* (1996) Hrvoja Turkovića i *Estetika filma* Henria Angela (1978).

teksta koja se služi vlastitim simboličkim poveznicama).

Spoznajemo da Gabrijelova oboa (glazbena tema filma *Misija* Rolanda Joffea o jezuitima i pokršćavanju domorodaca u Južnoj Americi), tako uz vlastiti emotivni naboj (te “idiličnu” fotografiju prirodnih ljepota Amerike) ostaje prisutna kao zasebno umjetničko djelo filma (i fotografiji/snimci/pokretnim slikama). Filmska industrija se razvila i neprestano se razvija. Mnogi filmovi bivaju zato zaboravljeni, dok jedino glazba svjedoči njihovom postojanju. I mnoge opere se ekraniziraju – kao više *puta*? spomenuta opera *Carmen*⁷, ali te ekranizacije su namijenjene malom broju poklonika opere u odnosu na drastično veliki broj obožavatelja drugih filmskih žanrovskih ostvarenja.

Također, glazba u filmu može biti repetitivna utoliko što ćemo uočiti slijed/praksu upotrebe klasične glazbe na filmu. Tako je nebrojeno mnogo filmova u sebi zadržalo Vivaldijevo Proljeće iz Četiri godišnja doba, Bachovu Suitu za čelo ili Mozartovu Malu noćnu muziku. Glazbeni filmovi najviše liče operi. Imaju sadržaj nalik opernom - govor, mimiku, glazbu. Suvremena glazba s mjuziklom i novim žanrovima sudjeluje u stvaranju filmova kao što su *Fantom u operi* Joela Schumachera iz 2004. i *Briljantin* Randala Kleisera iz 1978. Ipak, postoji zanimljiv film koji doslovno ujedinjava operu i film, zbog čega se može smatrati operom u operi. Riječ je o Formanovom *Amadeusu* (1984).

3.0 Opera i rock opera

Zamasi masovne kulture usisali su i preusmjerili percepciju opere na isti način kao što su od umjetnosti učinili poostvarenje trash kulture uopće. Prvobitna namjera opere, kao glazbene drame s velikim naglaskom na baroknu mitomansku prenatravanost, kastratske uloge i pribjegavanje artificijelnom ne bi li se, paradoksalno, ono ipak dovelo u vezu sa itekako svjetovnim, danas se svela na mogućnost da se ona „konzumira“ na brzini, sa slušalicama na ušima ili bez njih dok pratimo sekvence opere na tv ekranima. To se može objasniti i na način da je želja poklonika glazbe, pa je prema tome i opera, morala birati ili da ostane na tradicionalnim

⁷ *Carmen* je ekranizirana 1984. godine. Film, odnosno ekraniziranu operu, je režirao Francesco Rosi. Uloge su raspoređene na sljedeći način: Julia Migenes (*Carmen*), Plácido Domingo (*Don José*), Ruggero Raimondi (*Escamillo*), Faith Esham (*Micaela*). Lorin Maazel je dirigirao Francuskim orkestrom.

upotrebnim vrijednostima u kazalištima, koja opet trpe definiciju elitističkih i zatvorenih arhaičnih mjesta provoda, ili da se pokuša svidjeti i nametnuti koristeći suvremene postupke djelovanja.

Odatle ideja za operu (i glazbu) na otvorenom, ekraniziranje slavni opera kao što su *La Boheme* (Roberta Dornhelma iz 2008. godine) ili *Carmen*, ili pak otvaranje tv i radio kuća prilagođenih potrebama poklonika takve umjetnosti (Mezzo, Arte etc.). Ali, moramo uvidjeti da se bitan element, možda i najbitiji za percepciju (sudeći prema pravilima drame pa prema tome i glazbene drame), tada gubi - percepcija uživo ili bivanje u danom trenutku/trenucima uprizorenja. Jer, i glazbenici i publika čine simbiozu opere; to je nužnost koja nestaje. Nestaje zato što je opera tada, u vremenima vlastitog razvoja, plijenila pažnju funkcionalnošću današnje sapunice. Ona je bila zabav(n)a, noćni pasaž užitka, traganje i idealiziranje. Idealiziranje stoga jer su likovi i sudbine bili oivičeni vječnim ljubavima ili mitološkim pričama, legendama.

Opera je traganje, zato jer je takav koncept opere nužno djelovao na publiku, zbog čega je ona odgovarala introspekcijom i „uživljavanjem“. Ne na način da se poistovjećuje sa likovima i pričom, već zato što se gnoza metafizike grana - s jedne strane zbog priče koja nije autentično realistična i s druge strane - zbog glazbe, koju publika odvajkada povezuje s božanskom providnošću. Zato je ona užitak, jer je avanturistički umjetnički hedonizam. Uljuljkavanje u viziju sređenog društva, strukturiranog, funkcionalnog, tako je podržala i sama opera. Ona, kao i svaka druga umjetnost, odražava društvo - mikrokosmos. Suvremeno doba sa vlastitom redefiniranošću, kompulzivnošću, destruktivnošću, subverzijom koja je usmjerena na prazan prostor, bezidejan prostor, temporalan, ne može, nije u stanju ponuditi formu u nepromijenjenom obliku. Zato su nastale opereta i mjuzikl, a opera je ostala u Schönbergovskom eksperimentu koji povlađuje vremenu *prevrednovanja*.

Od operne tradicije je ostalo sjećanje i uprizorenje tradicije. Novo doba ne poznaje, niti se želi prikloniti prauzorima. Jer opera, napokon, to jest. Slika društva koje je običavalo uživati u operi kao zabavi, ali istovremeno pokušavajući i nametnuti preko nje i čitav sustav vrijednosti eksperimentirajući s aktualnošću teme. Tako *La Boheme* pripovijeda o boemskom životu (sukladno sa boemskim zanosima tadašnjeg Pariza), *Carmen* o ljubavi i klasnim predrasudama (glavni lik je Ciganka zavodnica), *Madame Butterfly* o jednoj tragičnoj egzotičnoj ljubavi (što je sasvim očekivano zbog romantičarskog zanosa i divljenja egzotičnoj, i tada nedovoljno upoznatoj, kulturi Japana).

Sada sve egzotično i neuobičajeno prenose drugi mediji, mnogo brže i učinkovitije, s mogućnošću pauziranja sadržaja. Opera, kao i drama, namijenjena percepciji uživo, danas se može slušati i gledati na radiju, mobitelu, televiziji. Njezina socijalna dimenzija se gubi. Interakcija sa publikom ne može postojati ako se opera gleda u samoći i praznini dnevnog boravka. Njezin ekvivalent biva konzumerizam, proizvodnja, tiraž, dodjela nagrada. Ona je parafraza tradicije. Današnja kultura naslonjača i konzumerizma je kultura stagnacije, slijeganja tradicijskih rakursa. Opera se danas nalazi u paradoksu egocentrizma.

Kako promatrati tzv. rock operu u kontekstu opere uopće? Je li ona specifična opera ili je samo jedan eksperiment; odgovor – travestija/e? Da li riječ o neuspjelom eksperimentu? Postmodernom hipi eksperimentu koji obuhvaća i film, transformirajući i sâmú ideju opere kao kazališne tvorevine – drame, koja se mora odvijati u kazalištu, *sada* i *ovdje*, distancirajući se od prethodnog (što je ono?)? Je li riječ o kulturnom pamćenju; definicija koju obuhvaća Assman (2008) u istoimenoj knjizi?

Čini se da je mnogo konstruktivnije rock operu promatrati kao jedan zaseban glazbeno-scenski fenomen. Nazvati je fenomenom može se naprosto zato jer je rezultat jednog specifičnog vremena sedamdesetih godina, godina koje su iznjedrile studentske štrajkove i hipi pokrete, ideje o slobodi i oslobođanju a koji je iznevjerio formu opere dovodeći je do empirijskog (sic!) paradoksa. Spoznati taj glazbeno-scenski oblik ne znači samo i jedno prvi put ući u kazalište, prvi put čuti i vidjeti bez ikakvih očekivanja, biti isključiv u spoznavanju *sada* i *ovdje* (doslovnošću).

Spoznati operu, prodrijeti do smisla iskustveno značilo bi slijediti obrazac zadan nekoliko stoljeća ranije, bez limita doći posredovano do prethodnog. Zbog njega, zbog obrasca – ponašanja i kulturoloških razlikovanja, odlučimo ili ne nazočiti operi uz jednostavnu distinkciju: razumijevanja od nerazumijevanja. Iako su uzrok i jednom i drugom stoljeća od njezinog nastanka i razvoja, stoljeća koja posredstvom jezika formiraju objektivno - istinu.

Doći do vremena – epohe kada nastaje *Nekoliko misli o odgoju* (Locke, 2014), na koji način? Nisu li takve misli otpor slobodi, indoktrinacija koja u konačnici plaća danak prirodi/prirodnom/nekonvencionalnom, svodeći individualno na opće, na vrijednost, na neupitnost, na društveno, na pravil((n)o(!), značilo bi doseći vrijeme kada se u već malo razvijenijem obliku opera tretira kao kulturološki artefakt. Locke je rođen 1632., a umro je 1704. Njegovi operni suvremenici su primjerice Henry

Purcell (1658–1695), autor - kompozitor slavne opere *Didona i Eneja* (1690) i Matthew Locke (oko 1630-1677), koji objavljuje glazbu pod naslovom *The English Opera* (Psyche i Oluja). U isto vrijeme koegzistiraju i talijanska i francuska i njemačka opera (Italija je dalje širila svoj utjecaj). Riječ je o glazbi Zapada, čiji je rezultat i opera. Od Ars antique (1170-1310), do Ars nove (polifonija 14. stoljeća). Od jednoglasja, višeglasja, opere, do danas.

Sva ta kretanja nameću sljedeće pitanje: da li učenje, što dokazuje da je društvu prema Lockeu potrebno uređenje (iako se Locke zalaže za liberalizam), ne dokazuje istodobno i paradoks prosvjetiteljstva? Ne dolazi li ta *ponuda* rješenja, ta ideja ili nauk iz engleske empirističke škole?

Engleske - zemlje u kojoj nekoliko stoljeća kasnije dolazi do procvata rocka s Beatlesima. Oni slave slobodu, zanoseći se istočnjačkim idejama o njezinom poticanju, dijabolički „opijumskim“ hedonizmom – drogi slavljenom u Lucy in the Sky with Diamonds (LSD)! Liberalistička, ili točnije ideja o liberalizmu, dolazi s kolonijalnim duhom koji lebdi od renesanse pa nadalje; od širenja carstva Engleske. Razvoj misli, razvoj filozofije je matematički princip, eristička dijalektika provedena u djelo dakle (Schopenhauer piše o istom u 38 trikova (2002)).

Ideja je lebdeći credo kojega treba „uhvatiti“, „zatočiti“ i obrazložiti u nekoliko točaka. Tek tada ona postaje istina ili model ili pravilo. Domena filozofije ju ruši ili potiče; potvrđuje ili negira. Kako onda slobodno provoditi ideju? Na koji način razlikovati *primarne i sekundarne kvalitete* (Locke, *Ogledi o ljudskom razumu*), iznivelirati ih tako da budu smislene i razumljive, *refleksiju* i *osjetilno iskustvo* odvojiti, shvaćajući da je razum taj koji potvrđuje da jest ono što jest. Dokazivati smjerno ali obrambeno, uz pomoć sudova, da ideja nije subjektivna ako je usmjerena na jednakost, ne na štetu drugome, ne protiv drugoga. To s druge strane aludira na etičko-estetske paradigme, na opća određenja bitka. Nije li i tu začetak odricanja od sebstva, bitka-bića koji se samopotvrđuje (kolonizatorstvo)?

Stoga, spoznati operu značilo bi shvatiti ju kao svijet za sebe - onaj koji ima vlastita pravila ili čak i arhetipove, što se posebno odnosi na prve opere s mitološkim temama; ući u taj svijet i biti promatrač i to onoliko vremena koliko traje samo uprizorenje. Dakle, „socijalizirati se“ međuprožimanjima⁸ na ovaj način značilo bi sudjelovati u uprizorenju

⁸ Norbert Elias (2007) u knjizi *Što je sociologija?*, posebice u petom poglavlju knjige naslovljenom *Odnosi međuprožimanja - problemi društvenih veza*, obrazlaže vezu iz-

gledanjem i slušanjem s već unaprijed zadanim zadatkom – što znači ipak posredno pratiti i pokušati dešifrirati ono što se odvija na sceni. Zadatak je, prema tome, jasan za onoga koji je najprije u ulozi recipijenta. Područje opernog uprizorenja iziskuje spremnost, čak i unatoč spoznaji da je moguće prihvatiti ga kao prvo iskustvo. Ali prvo iskustvo opernog prožimanja nije ulazak u svijet nepoznatog (nekolicina ljudi ima otpor prema načinu opernog pjevanja – izvođenja, tako da postoji mogućnost negodovanja koja se manifestira/obrazlaže/uobličava u jeziku/govoru/izjavi kao „neznanje“: *ja to ne razumijem*; a zapravo je riječ o želji za smještanjem takvog izvođenja u kontekst iz kojeg dolazi).

Potrebno je zaključiti, donijeti sud, smještajući operu u povijesni i kulturološki kontekst specifičnog glazbeno-scenskog izričaja, ako je riječ o općem socijalnom međuprožimanju. Spoznati već spoznato, jer spoznato dovodi u pitanje smisao vrijednosti iz kojih spoznato potiče. Paradigmatško se dovodi u pitanje zato jer ono, zalažući se za etiku iz vremena iz kojeg dolazi, stvara i estetiku koja postaje sa-znanje o nečemu. Istovremeno, ta sa-znanja sa sobom nose pretpostavke i predrasude koje se smatraju vrijednostima.

“Vrednosti se promišljaju u aksiološkim terminima, što je, uostalom tautologija, jer se aksiologija ne svodi ni na pojmovno ni na afektivno. Smisao vrednosti nije predmet saznanja: nema nauke o lepom, o dobrom, o pravednom. I sama istina, kao podudarnost misli sa stvarnošću, uprkos tradicionalnim predrasudama, nije vrednost. Upravo zbog toga je zasnivanje nauke o moralu uvek dovodilo do neuspeha, kao i pokušaji da se izgradi nauka o lepom ili nauka o pravednom. “ (Polin, 2001, 86)

Kako onda shvatiti ono što kasnije tvrdi Hegel (2000) kada piše o apsolutnom duhu koji se ozbiljuje u osjetnoj pojavnosti? Kakva je osjetna pojava kod onih koji osjećaju otpor i što taj otpor predstavlja ako smo naučeni ili bismo trebali biti naučeni da operu spoznajemo kroz

među holizma-nezavisnog skupa pojedinačnih akcija i metodološkog individualizma. Riječ je o procesima koji se nadopunjuju, stvarajući društvene poretke kroz povijest od kojih i dolazi poimanje i razlikovanje civilizacija. Te akcije i procesi su također evolucijski i teološki. Ne možemo ih shvatiti kao jednoobrazne i monolitne misaone strukture, već je riječ o vezama i odnosima prirodnih i društvenih znanosti.

U operi se stoga, kao društveno-individualnom produktu, proiciraju svi ti odnosi i međuprožimanja ukoliko se ne ignoriraju svi elementi koji ulaze u kontekst njezinog rađanja i razvitka.

aspekt spoznatog?

Prema Hegelu, ono što jest, ili bit svijeta se razvija, dolazi do toga što jest. Onda bi se moglo zaključiti da je Hegel siguran u istinu ideje i da ona jest takva kakva jest, i da svoj bitak potvrđuje čak i kroz navedeno samopotvrđivanje, ulazeći u povijesno-kulturološki kontekst. Ona se, prema tome, konstantno samopotvrđuje. Isto bi vrijedilo i za operu. Nije li uvjet te osjetne pojavnosti unaprijed zadan u operi, u zbilji njezinog nastanka, razvoja i opstanka? U znanju (o) – pogotovo onda kada je činjenično uobličeno u tekst u udžbeniku, ondje gdje je riječ o kulturi ili sferama ljudskog djelovanja koje je čine.

Ako je te sfere čine živucom kroz spektar već spoznatog, onda bi ono trebalo biti „zbiljsko“. Imati mišljenje o artificijelnom konglomeratu kakav je opera, značilo bi ići i na suprotnu stranu od zbiljskog, jer takvo stanovište ono što se označava zbiljskim dovodi u pitanje. “Zbiljsko” ne bi trebalo biti prividno. U operi postoji to prividno vidljivo u sadržaju narativa-libretta, vidljivo u jeziku glazbe; sadržano u metafizičkom. A posjeduje i perceptivno “lažno” da bi postalo (i) s onu stranu “zbiljskog”. Možebitno, iluziju.

A što je to još *lažno* u socijalnom pristupu ili međuprožimanju? Obredna reverzibilnost u pristupu. Što se događa *sada* i *ovdje* ima svoju povijest, smisao koji govori o evolucijskom razvoju jednog glazbeno-scenskog oblika (uz sve ostale razvoje glazbe uopće - raspodjelu glasova, polifoniju etc.) i društvu koje taj oblik njeguje i potiče zbog čega postaje dijelom kulture obnavljajući kulturni status stoljećima, od baroka pa naovamo, potvrđivanjem vlastitog postojanja svakom novom (pra)izvedbom. Reprodukciom osjeta unutar opernog *bihevijorizma* – Meyerov (1986) kontekst prenesen na razinu opernog razumijevanja. Što će reći da je *lažno* ondje gdje statusna vrijednost ne podliježe vremenskoj distance, zato jer vremenska distanca ne trpi opće perceptivne preinake. Ukoliko ne dolazi do njih, onda oblik koji je postao kanon ostaje takav i dalje; posvećenost njemu kao takvom ostaje uokvirena kulturološkom kauzalnošću bez uvođenja novog diskursa contra tradicije kulture.

Ako je opera već elementarni glazbeno-scenski oblik ustaljene forme (s obzirom na povijesnu distancu, pozivanje na arhetip - antičku dramu, vlastitu strukturu - činoVe, glasove), koju čak ni demistifikacije suvremenih stremljenja ne mogu dovesti u pitanje, izmijeniti očekivanja publike usmjerena ka dijelovima poznatih opera čija uprizorenja žele afirmirati delirij, zanos, potvrdu već ustaljenog potvrđenog, kako je moguće fenomen postmoderne rock opere interpretirati drugačije nego li kao mi-

metičko poigravanje s tradicijom opere i vremensko - prostornim kontekstom novog doba?

Redundancija kao odgovor kanonu koji je i sam takav – ali i filmom i krilaticom postmoderne – izgubljenim subjektom. Zato je ta konceptualna tvorevina subverzivna u odnosu na tradiciju opere. Lyotardovo (2005) tumačenje postmodernog stanja dovoljno obrazlaže stanje subjekta. Subjekta - onoga koji je mogao djelovati sa znanjem, a sada figurira kao oznaka za pojavu kritičkog subjekta. On, urušavajući vlastiti status znajućeg, može spoznati, suditi i postaviti novu filozofsku paradigmu kao što su učinili navedeni filozofi. Subjekt postaje višestruk jer je *znanje sada u njegovoj službi* (Lyotard).

Engleska s početka opere gubi svoj utjecaj, kolonije nestaju (barem formalno u isključivosti tradicionalnom prostornom shvaćanju zbog alternativnih načina ratovanja i kolonizacije na višem nivou djelovanja) i urušava se vjerovanje u poredak/red, u veličinu kulture. Stvarna postaje i kulturna razmjena bez nadziranja; avanturizam kontemplacije i afirmacije putem jezika glazbe ali i drame, koji se prevodi; a mnogo je jezika i prijevoda. Ako je tako, dolazi do gomilanja apokrifnih etika (ovisno o izvoru iz kojeg etika ulazi u eter stvarnosti).

Kako tu izmiješanost učiniti smislenim sustavom kada trpi konstantnu nadogradnju; velike kulture više nisu samo djelujuće *latifundije*, na njih se također i djeluje.

Znanje nije znanost (Lyotard) koja se dâ uvesti u tu neporočnu formulu. U velikim povijesnim temama naravoučenija čovjek gubi identitet koji je ranije bio suglasan s kulturom koju suvremeno doba čini fleksibilnom. Ako jest fleksibilna, ne može biti samo sistematična, čak i da pokuša dokazati da jest. Gubi se sistematičnost koja se ogledala u ranijim epohama. Obrazovanje i obrazovanost kao naređenje – obavezno pohađanje osnovne škole; rađaju mogućnost mišljenja – to je iznjedrila ideja građanskog društva. Ukoliko je ta opcija otvorena, mišljenje može biti varijabilno, propitivačko, slobodno – rušilačko. “Kritičko” ili “refleksivno” i hermeneutičko (Lyotard). Zato je pitanje subjekta toliko intrigantno jer svjedoči o *nestabilnosti* (Lyotard). U tim uvjetima, s jedne strane, u glazbenom poimanju i razlikovanju nalazi se rock, dok se s druge strane nalazi opera.

Antagonizam stvara simbiozu, što će reći da u socijalnom kontekstu, općoj razini razumijevanja socijalnih kretanja, ratovi s početka 20. stoljeća, suvremenim ratovanjem koje se smatra surovijim naprosto zato jer postojanje logora i konclogora ne može izazvati drugačiji zaključak

(Adornov zaključak o tome da li je moguće pisati poeziju nakon Auschwitz!). Drugačije, eufemističko poimanje, stvarajući novi poredak kroz destrukciju – što rat nužno jest, mora na razini umjetničkog djelovanja učiniti „novo“, što će biti odraz stanja - konstrukcija. A novo ne može novonastalom ne odgovoriti. Neodgovaranje ili ignoriranje je samo nova formulacija, novi model odgovaranja, detronizacija vrednovanja.

U ovom slučaju ponovo tradicija ulazi u kontekst reafirmacije i afirmacije ponovo uspostavljenih vrijednosti. Odnosno: dekonstrukcija je samo novi model konstrukcije. Sloboda za kojom teži subjekt, sloboda misli, ne može se uspostaviti bez spoznaje o njenim ranije uspostavljenim granicama. Stoga, i u ovom slučaju shvaćanja, paradoksalno posežemo za filozofskim shvaćanjem koje je uspostavio Kant u *Kritici praktičnog uma* (1979). Sloboda prema Kantu nije i ne može biti rezultat proizvodljivosti, ona mora biti nečim određena.

Rock opera slijedi tu misao/zaključak. Sloboda nije aporija ukoliko je vezana za opće postulate. Opći postulati su oni društveni, vezani etičkim i estetskim normama. Njih je moguće prepoznati i fiksirati društvena međudjelovanja upravo na njih. Umjetnost nije lišena tog međudjelovanja.

Pfister (1998) u jednom poglavlju *Drama – teorija i analiza*, naslovljenom *Kazalište kao društvena institucija*, objašnjava kako postoji neraskidiva vezanost kazališta i recipijenata (nije li riječ o vremensko-prostornoj kauzalnosti u percepciji). Recipijent, dakle, može percipirati. Percepcija na individualnoj razini je odraz identiteta subjekta. To „ja“ se identificira s „tobom“ samo djelomično zato jer ne zaboravlja vlastitost, ono se deklarira u proklamacijama pro et contra, ali ta proklamacija sada djeluje autentičnije jer su se izmiješali „slojevi“ društva kojima je moguće ući u taj svijet i birati. Kazalište je otvoreno svima: i studentima i penzionerima i ostalima.

Oni dolaze „sada“ i „ovdje“ sa različitim individualnim početnim pozicijama, sa različitim navikama, ali i s očekivanjima (zbog sa-znanja ali ne i zarad znanosti). S obzirom na to mnoštvo mogućih pozicija subjekta, on se zato ponaša tako što bira i etičku poziciju, dodajući joj estetski nivo razumijevanja. Prema tome je i estetika prijemčiva. Etika je pravilo proizašlo iz kulture, a estetika/estetski jest forma na koju se vrijednost tog pravila primjenjuje u recipročnim kodovima. Iz tog konteksta i koncepta nije izuzeta ni opera kao jedan kazališni produkt ili produktivni kazališni fenomen. Etika tradicije i tradicionalna etika, koje su zamjenjive i kompatibilne s vlastitim estetikama, ulaze u kazalište i kao eksperiment,

što dokazuje da se Pfisterovo shvaćanje primjenjuje na sve (među)odnose, vidljive ili nevidljive – skrivene ali postojeane; a takve su zato što se individualno subjektivno ostvaruje zasebno, a opće postaje tek onda kada i samo ako dođe u sferu znanja (o) znanosti.

Nadalje, društveni akteri i potiču i stvaraju ideju o tome da kazalište ne može živjeti bez interakcije akcijâ. Kazalište je, u konačnici, ipak slika objektivnog susreta različitih percepcija. One se sudaraju ili se mimoilaze. Interakcija je simboličko ogledalo svijeta, kretanja (u) ideji/idejama (svijesti o bivanju u svijetu), pa stoga ne čudi da u rock operi Tommy ogledalo biva doslovno u funkciji lajtmotiva - naratora koji upućuje/vodi dječaka iz sjećanja, odnosno živog sjećanja u kome se ogleda glavni lik – retrospektivno, u traumama koje su praktična esencija rata: ubojstvo i silovanje (odnosno nasilje prema onome tko se ne može obraniti jer nije spreman na to nasilje). Ali, centralni lik dakako to ne vidi, iako je ogledalo ezoterični flashback. Katarza se nadopunjuje novom etikom i estetikom, novim učenjem gdje je angažman centralnog lika kič. Njegova vještina ne dotiče se, istina, tragom tradicije nego je prikazuje u duhu ekscentričnog inherentnog. On ne smije vidjeti (jer je i gluh i nijem i slijep), ni čuti. Tu se simbolično iskazuje odnos prema tradiciji. Subjekt je individua koja traži identitet - opće mjesto postmoderne.

Ali, kad bi se Tommy vidio, s publikom bi dijelio iskustvo – bio bi subjekt u interakciji, subjekt koji iskustvo dijeli s drugima, pa bi prema tome i opće mjesto obuhvaćalo identifikaciju i mogućnost nerazlikovanja. Publika dobiva informaciju više. Njoj može biti jasno. Publika perpetuira „istinu“ općeg ili istinu istine – onoga što je prethodilo (uzrok posljedici - zašto je Tommy gluhonijem i slijep i zašto bi njegovo ponašanje ušlo u kontekst određenog modela postavljenog a posteriori).

O čemu, kakvu? Da li o igri ili bizarnosti uspjeha glavnog lika koji je genijalni igrač flipera pa potom i guru (kič narativa)? Povijesti koja ne daje dovoljno informacija o sadašnjosti da bi subjekt spoznao stanje vlastitog identiteta zbog čega je on paradoksalno Slobodan, unatoč posjedovanju iskustva vlastite prošlosti. Iskustvo povijesti nije prouzrokovalo izbjegavanje svjetskih ratova i katastrofa dvadesetog stoljeća. Ono je učvrstilo skepticizam.

Socijalna međuprožimanja stvorila su opća mjesta identifikacije u traumi – rata, holokausta, silovanja koje je nemoguće objasniti izvan konteksta izgubljenog identiteta - *homo sacra* (Agamben, 2013), gdje politika - moć balansira između zoe i bios, prirode i culture, a čovjek (kao misleća jedinka) je individua koja ne pripada ni ljudskom (nomos) ni bo-

žanskom (physis) zakonu. Dakle, egzistencijalistička promišljanja se produbljuju i nastavljaju paradoksalni smisao u besmislu.

„Čovjek u našoj kulturi snažno osjeća da je njegovo sopstveno ja odvojena cjelina, koja se razlikuje ili je protivna spoljnom svijetu. On ne samo da inzistira na ovoj individualnosti, nego dobija mnogo zadovoljstva od toga; nalazi sreću u razvijanju svojih specijalnih potencijala, u tome što upravlja sobom i svijetom kroz aktivno savlađivanje, što je konstruktivan i što radi kreativan posao“. (Horney, 1987, 263)

Povijest je iznevjerila status subjekta koji je od znanosti transformiran u individuu, biće. Misleće biće u potrazi, koje bi ipak moralo vlastiti bitak potvrditi iskustvom ne bi li došlo do pročišćenja. Pročišćenje bi trebalo uslijediti tek nakon razumijevanja i uočavanja razlike: kakav treba ili ne treba biti (prema Aristotelu (1966)). To je opće pravilo koje se dokazuje i ukazuje u etici međuprožimanja.

Nije li publikum taj od koga se očekuje katarza? Zato on - publika koja (i) percipira/ju, dobivaju informaciju više. Moraju je imati/dobiti iz razloga da bi razumjeli disperziju iskustava postmodernog gubitka/pro-nalaska subjekta - simbolički. Povijest počiva na tim iskustvima tako da forma individualnog, intimnog narativa zaziva opću formulu egzistencije, bivanja u svijetu, društvenog poretka koji se konstantno uništava i stvara. Identifikacija publikuma u (sa)znanju (o) uzroka(uzročnosti).

Ako je negacija prisutna uz proklamaciju, nije li to egzistencijalistički credo (filozofija), još jedan pravac usredotočen na iskustvo percepcije vremena i prostora? Apsurd i paradoks vidljiv i u poslijeratnoj književnosti prožetoj filozofijom: Camusa, Sartrea, De Beauvoir. Posljednja navedena u nizu, Simone de Beauvoir (1989: 56) navodi da se “sloboda ostvaruje samo angažiranjem u svijetu”.

Nije li i Tommy paradoksalno angažiran u igri/igranju/vještini? Oličenje zagovaranja tog paradoksalnog vjerovanja, formulacije apsurdna u Tommyu je Tommy koji gluhonijem igra i tako potvrđuje svoje postojanje i svoju slobodu. On je dosljedno nedosljedan, egzistencijalistički živo-mrtav, u čemu je očita egzistencija antinomije. Ona dalje (njegova simbolička interpretacija) može biti i shvaćena kao drugi modus “afirmacije života, smisla kroz ljudsko stvaralaštvo – umjetnost” (Kolakowski, 1964: 80) ili umijeće, sposobnost koja se rađa i afirmira kroz traum i besmisao. Traumu i besmisao sudjelovanja i međudjelovanja. Apstrakciju

koja prelazi u *hermeneutiku* nestabilnosti i propitivanja. A što bi ona drugo u postmoderni mogla biti nego li (ponovo, ali autentično!) igra i paradoks jer svakog trenutka očekujemo da se jedna teorija uruši u vlastitoj nepobitnosti trenutka. Ona ni ne može biti više od trenutka ako se nadograđuje i trpi redefinicije.

Dakle, Tommy Petea Townsenda – prva rock opera, iz engleske ontogeneze nas upućuje na sljedeće: ogledalo kao simbol je narativna spona, vanjskog i unutarnjeg svijeta, rudimentarni simbol diferencijacije empirijskog i neiskustvenog; simbol odupiranja traumi empirijskog uobličenog u muk i igru/činjenje. Ako je jedna od simboličkih stanica igra, ne čudi taj spoj rocka s konglomeratom opere koji je ionako igra jezicima, simbolima, mitologijom, etikom i estetikom. A i rock glazba je upravo još jedna igra u nizu – glazbeni oblik/izraz koji je ekscentričan u vlastitoj simboličkoj upotrebi, konkomitaciji. Rock se izjednačava sa otporom, slobodom, drogama, delirijima koji proizlaze iz jednog iluzionističkog creda – o besmislu poretka koji ionako rađa anarhiju. Ona - anarhija ne mora biti odmah vidljiva, ali kulminira ratom, nužno.

Ako je tako, rock glazba je uskrснуće anarhije, proizvođenje delirija, namjerno izazivanje introspektivne konfrontacije koja bi spriječila vanjsku ekstenziju. Njezina upotrebna vrijednost se uobličava u imploziji umjesto eksplozije. Dekonstrukcija tradicije na primjeru rock opere bi se mogla smatrati prototipom akcije reakcije. Dakle, u odnosu prema naslijeđu, na što se „opera“ referira samim uvođenjem u kontekst rock opere, prema upotrebi izraza, za očekivati je da reminiscencija tradicije na neki način ako ne usmjerava, barem sugerira tu povezanost, što se manifestira dakako u samoj strukturi, činovima, trajanju i postojanju priče koja uključuje nekoliko likova.

Nadalje, Foucault navodi na jednom mjestu *Riječi i stvari* (1971: 407) da je čovjek koji se javlja početkom 19. stoljeća *dezistoriziran* jer govori, radi i živi te tako stvara *imaginarne vrijednosti* koje daje prošlosti. On je, prema tome, podređen i određen događajima i svoje postojanje može potvrditi tek kroz njih, prema tome kroz iskustvo. Ali to iskustvo nudi *ruganje asketskom idealu* (Demokrit). Samim tim jer je podređeno potrazi za vlastitim identitetom. Vlastiti identitet nije otrgnut iz iskustva svijeta, iako mu se stalno odupire.

Stoga, ogledalo u Tommyu je upravo simbol spoznaje - episteme kroz iskustvo prošlosti, povijesno iskustvo koje je kulminiralo u novoj epohi, ali ne kao znanost nego kao znanje o njoj. Ono je i iskaz *prevrednovanja* vrijednosti kulture, „demilitarizacije kulture“ (Sartre, 1979) pa

naposljetku i opere. Opera kao fragment konglomerata u konglomeratu nove tvorevine je također odraz. Jer, “prošlost se može zadržati samo kao slika što nepovratno i zakratko prosine u trenutku kad se može spoznati” (Benjamin, 1974: 81).

A može li se opera spoznati bez vlastite tradicije, bez ikakvog znanja o njezinom nastanku? Kako izgledaju likovi koji su u ljubavnom zanosu i vješto glume i pjevaju, pjevaju – ne govore? Kako povjerovati artificijelnoj kauzalnosti allegra i adagia, dueta kada se glasovi preklapaju kada su u suzvučju i tako „vole“ na sceni, kada se svađaju pjevajući i kada se doima da ti zvukovi na sceni proizvode melodije? I da su ti likovi naposljetku modeli prema kojima možemo mjeriti ostala estetska iskustva? Publika vjeruje da „to“ upravo tako treba biti, „zvučati“, da je vještina izvođenja, sposobnost uvjeravanja u „istinu“ uz glazbu moguća i uvjerljiva i da je „lijepo“ i „dobro“ i „odlično“ upravo tako kako jest na sceni. A dalje, da je vještina u cijelosti – orkestra, zбора, solista mikrosfera maksrosferâ. Na tu mogućnost propitivanja upućuje rock opera.

4.0 Strategije suvremenosti

Svako doba ima svoju strategiju centriranja kulture na osnovu onoga šta se po-stavlja kao središte ili centar kulture. To je u pravilu ona vrsta objašnjenja svijeta fenomena koja je privilegirana, ona koja je za to vrijeme racionalno prihvatljiva (što ne znači da je zbog toga i istinita, kako navodi Hilary Putnam u *Reason, Truth, and History*, 1981), ona koja je kao „fundamentalna slika svijeta“ utemeljena i u čiju se argumentaciju vjeruje više nego u druge. Središte kulture određuje još i to ko su „kulturni ljudi svoga doba“, šta su „centralni kulturni događaji“, da li je kultura „okvir“ u kojem znanosti, umjetnosti, „pogled na svijet“, napreduje ili nazaduje, da li se u tom okviru „razvija i proširuje“ znanje.

U svom *Izvještaju o stanju znanja* kojem je dao naslov *Postmoderno stanje*, Jean-Francois Lyotard navodi da izraz “postmoderno” opisuje “u kakvom se stanju nalazi kultura nakon promjena koje su utjecale na pravila igre u znanosti, književnosti i umjetnosti, počevši od kraja XIX. stoljeća. Ovdje se bavimo promjenama u odnosu na krizu naracija.” (Lyotard, 2005, v). Ova “kriza naracija”, odnosno nestabilnost metanaracija ili metadiskurza o svijetu, koju su producirale velike filozofske i znanstvene teorije, izgubile su svoj primat i povjerenje na dokazima inkomenzurabilnosti znanstvenih teorija (Kuhn), na socio-kulturnom relativitetu,

na mogućnostima drugačijih i različitih jezičkih igara koje ne trebaju legalitet niti konsenzus (koji je zagovarao npr. Habermas). "Pojednostavimo li do krajnosti, možemo reći da se nepovjerenje prema metanaracijama smatra 'postmodernim'." (Lyotard, 2005, vi). Nakon što je shvaćeno da suvremeno znanje nema legitimnost, ono što je važno, prema Lyotardu, jest da je postmoderna vrsta utopijskog lateralnog uvjerenja/znanja da je moguće dovesti u prezentnost ono što nije još prezentno ili što uopće ne može biti prezentno.

"Moderna je proizvela tri legitimirajuće metapriče. To su: emancipacija čovječanstva (u prosvjetiteljstvu), teleologija duha (u idealizmu) i hermeneutiku smisla (u historizmu). Te stege jedinstva više ne funkcioniraju u postmodernom stanju znanja što ga opisuje Lyotard. Totalitet kao takav postao je neupotrebljiv, pa je došlo do rasipanja dijelova postulirane cjeline svijeta." (M. Kri-vak, u: Lyotard, 2005, 103)

Ovom se pitanju o stilu postmoderne može prići i setom „ironijskih/pragmatičkih nedoumica“ koje je pokrenuo Richard Rorty u različitim djelima. Npr. šta je, glavni izvor/ fundament uvjerenja, vjerovanja, saznanja jednog vremena? Ili: koji (izvor) producira „kulturna dobra“? Ko je „gvardijan racionaliteta“ (Rorty u *Filozofija i ogledalo prirode* (1990)) jednog kulturnog poglavlja svjetske historije: teologija, koja racionalizira vjerske dogme (tomizam, skotizam), filozofija-kao-stroga znanost (Husserlova fenomenologija), buržoaska ili revolucionarna umjetnost, ili prirodna znanost, ili, što je u ovom stoljeću evidentno, narativna bajkoslovnost (disneyland produkcija, harrypotterizam, lord-of-the-rings sage, avatarizam), ili sve-subverzivni književni kriticism/tekstualizam? Da li je sva kulturna historija ovog svijeta, sa svim svojim socio-kulturnim relativitetom, samo jedno poglavlje antropologije?

Humanističke ideje su donijele renesansu ljudskog stvaralaštva, povjerenje u ljudsko djelovanje, okretanje slobodi izražavanja emocije, velikim otkrićima i velikim prostornim poveznicama. Prosvjetiteljstvo je u središte kulture postavilo oslobađanje čovjeka od dogmi religijskog nazora na svijet i „utemeljeno znanje“. Čovjek je oslobođen za traženje i formiranje svojih uvjerenja kroz skepsu, vjerujući da istina nije zadana nego da je treba pronaći novom metodom, novim znanostima koje još nisu niti postale moderne, ali su oslobodile percepciju, logiku i matematiku za osnovu novog uvjeravanja u racionalno prihvaćanje razloga koji

su imali svoju evidenciju u iskustvu bez prizivanja na postavljene metafizičke/teološke istine. Dakle, znanje, iskustveno znanje, ljudska pamet i argumentacija, postavljeno je sa prosvjetiteljstvom u centar kulture.

U takvom okviru umjetnost je doživjela procvat, oslobađanjem od zadanih tema iz mitološkog i religijskog svijeta, okrenula se svijetu života i tu potražila motive. Klasična glazba je izišla iz okvira katedrala i sakralnih tekstura i ušla na dvorove i dvorane u kojima se ukrstila sa sekularnim tekstom/libretom, sa dramskom radnjom, sa scenografijom, sa kostimografijom, sa etičkim i estetskim predstavama i prosudbama svoga vremena. Zapravo je kroz operu klasična glazba, kao sakralna umjetnost, ušla u svijet društva i svijet društvenih relacija koje su konstruirane tekstom/libretom. Genijalni glazbenici, npr. Mozart, jednostavno su tražili libreto, tražili su libretistu koji bi glazbu povezao sa riječima i riječi sa stvarima, odnosno društvenim relacijama svijeta u kojem su živjeli.

The Magic Flute, posljednja Mozartova opera, bila je prema Burtonu D. Fisheru kritika stvarnosti. *The Magic Flute* je pokazala kako je opera moguća kao politička i društvena alegorija namijenjena borbi protiv zla, protiv režima i vlasti u kasnom 18. stoljeću politike u carskoj Austriji. Mozartova Čarobna frula je, kako kaže Burton D. Fisher, sublimirala elemente kulture i umjetnosti visokog društva (nobles), političke ideje, mistiku i magiju kao elemente alegorije, realne društvene probleme, romansu pa čak i elemente komedije.

“Čarobna frula je također alegorija presvučena/preodjevena u ideje slobodnog zidarstva/masonerije: ta priča idealistički oslikava ljudsku borbu za istinu, mudrost, i poštenje, i nuždu i samožrtvovanje svojstveno tim postignućima. Ali, u 18. stoljeću, masonerija je tajno društvo koje je u konfliktu s nepopustljivim austrijskim Habzburzima. Kao politička i socijalna alegorija, priča zato prezentira skrivenu uvredu za aristokratsko pravilo kraljice Marije Tereze, koja je poznata po svojoj jakoj strasti da iznenadi Freemasonry: u tom smislu, Marija Terezija se pojavljuje alegorijski kao Kraljica noći, Princ Tamino kao car Josip II, branitelj svetog reda; i Pamina kao austrijski narod koji je uhvaćen u konfliktnoj političkoj borbi. Finalna interpretativna mogućnost je da je Čarobna frula sinonim mitoloških priča s klasičnim arhetipovima, u konfliktu sa moćnim neprijateljima, odgajanim do zrelosti i spuštenim u svijet.” (Fisher, 2005, 13)

Moderna je u središte kulture postavila filozofiju-kao-znanost, zapravo metafiziku subjektiviteta koji postavlja prvo sebe (Ja), pa onda određuje i postavlja objekt spoznaje (Svijet), koja je onda postala i osnova moderne evropske znanosti. Ma koliko se kartezijanske meditacije činile skeptičkim u odnosu na empirijski svijet i osjetilnost, one su donijele mišljenje, i to geometrijsko, matematsko, mišljenje i „metodu jasne i odjelite spoznaje“ (clara et distincta) u središte kulture. Metoda je zapravo postala logika sigurnog i pouzdanog saznavanja stvari, kako duhovnih tako i prirodnih fenomena. Kako god da je konstruirana metoda i njen predmet istraživanja, znanje nije moglo niti smjelo, ako je pretendiralo da pronađe i otkrije istinu, mimoći ili izbjeci logiku. Logika je kroz konstrukciju pojmova vodila ka apsolutnom znanju, konačnoj istini svega u idealističkoj filozofiji kao znanosti.

Moderna je za „gvardijana racionaliteta“ imala filozofiju-kao-znanost (Kantovu epistemologiju, kritika čistog teorijskog uma), pa onda filozofiju-kao-strogu-znanost (Huserlova fenomenologija), pa onda Hegelovu feneomenologiju duha ili znanje o nauci i nauku o apsolutnom znanju, i prirodnu znanost koja je dala teoriju relativiteta. Tako je fizika, odnosno prirodna znanost, kroz teoriju relativiteta učinila više na odbacivanju apsolutizma u znanstvenim teorijama nego bilo koja filozofska i književna teorija svijeta.

Postmoderna je međutim odbacila Mit o Datom, mit o istini koja je negdje izvan i treba je metodom znanosti pronaći i otkriti, i mit o jeziku kao ogledalu prirode (Rorty). Filozofija i analitička filozofija postale su moguće samo kao kritika teksta, dekodiranje subjekta u tekstu, dekodiranje metodom dekonstrukcije logike fiksiranih i privilegiranih teorija o svijetu. Richard Rorty ovo zauzimanje privilegiranog mjesta u kulturi moderne i postmoderne posmatra kao odnos idealizma, kojeg je nametnula moderna, i tekstualizma, kojeg je nametnula postmoderna.

„Govorio sam, najprije, da idealizam i tekstualizam imaju zajedničku opoziciju u tvrdnji o znanosti koja je paradigma ljudske aktivnosti, i, drugo, da se one mimoilaze u tome što je jedna filozofska doktrina a druga izraz sumnje o filozofiji. Ne mogu staviti ta dva stajališta zajedno govoreći kako je naprotiv idealizam 19. stoljeća htio zamijeniti jednu vrstu znanosti (filozofiju) za drugu (prirodnu znanost) kao centar kulture, tekstualizam dvadesetog stoljeća želi smjestiti literature u centar, i tretirati ih obje i znanost i filozofiju, kao, najbolji literarni žanr. Ostatak mog pi-

sanja će biti pokušaj usavršavanja ove okrutne formule čineći je vjerojatnijom. Počet ću od određivanja sastavnih termina u smislu u kojem ih ja želim koristiti.” (Rorty, 1982, 141)

Tekstualizam postmoderne donosi dekonstrukciju velikih ontoloških mitova o postojanju neke istinite i realne i objektivne stvarnosti kao Datog izvan ljudskih konstrukata. Sve što je dato postoji samo u tekstu. No, pitanje koje ironično postavlja Rorty u svom eseju o Derridi (Rorty, *Consequences of Pragmatism*) „da li je postmoderna stara igra koja se samo drugačije igra, ili je to sasvim nova igra“, moglo bi se postaviti i u odnosu na kulturu u čijem je središtu tekstualizacija. Da li se dekonstrukcija etičkih i estetskih, filozofskih i umjetničkih, esencijalističkih i fundamentalnih koncepata odvija horizontalno, kao nastavak interpretacije koja se interpretira da bi pobudila novu interpretaciju koja će biti reinterpetirana i opet, kroz stoljeća, ili potpuno vertikalno, potpuno na novi način, iz temelja, iz novog početka?

U ovom kontekstu, uzimajući Rortijevo razumijevanje tekstualizma kao vrste tekstualne psihoanalitičke kritike subjekta ili čak iščezavanja subjekta iz teorije o svijetu (...) moguće je postaviti pitanje: da li je opera takvo umjetničko djelo koje se može tretirati postmodernistički kao forma u kojoj se istina fenomena umjetnički stvara pred očima slušatelja i gledatelja ili samo kao umijeće, vještina koja nalazi najbolji način otkrivanja istine u partituri koja je zadana!?

Prema Richardu Rortyu, dekonstrukcija i neo-pozitivizam koji surađuju u konceptu postmoderne, naglašavaju procese prekidanja (?) i kritičkog obračuna sa modernim iluzijama totaliteta istine, uprkos pluralnosti koja je producirana djelovanjem metafizike i religije tokom stoljeća pokrenutih prosvjetiteljstvom, koje se završilo diferenciranim oblicima krize mišljenja, krize morala, ekonomskih kriza, kriza znanja. Rorty u djelu *Contingency, Irony, and Solidarity* (1993) jasno naznačuje da je volja za moć išla prosvjetiteljskim putevima totalitarizma koje su utirale metafizika, znanost i religija i umjetnost sve do krize esencijalizma, etičkog i estetskog, do »pada« u pluralizam empirizma i pozitivizma, pa do različitih formi nihilizma, kao reakcija na totalitarizam i aposolutizam pojmova, koncepata, teorija koje su bile zasnovane na konceptima Istine, Pravde, Morala.

Možda baš tu sveukupnost procesa koji se mogu imenovati postmodernom kulturom kritičke refleksije i skepticizma najobuhvatnije izražava i karakterizira Terry Eagleton na sljedeći način:

„Svjetski postmodernizam se generalno referira kao forma suvremene kulture, gdje termin postmoderna dopušta specifični historijski period. Postmodernizam je stil mišljenja koji je sumnjičav prema klasičnim idejama istine, razuma, identiteta i objektivnosti, o ideji univerzalnog progresa ili emancipacije, jedinstvenih okvira, velikih narativa ili posljednjih temelja objašnjenja. Protiv tih normi prosvjetiteljstva vidi svijet kao nepredviđen, neosnovan, različit, nestabilan, neizvjestan, set razdvajajućih kultura ili interpretacija koje razvijaju stupanj skepticizma o objektivnosti istine, historije i normi, darovima prirode i koherenciji identiteta. Ovaj način videnja, kako bi neki tvrdili, ima stvarne materijalne uvjete: iz historijskih promjena na Zapadu do nove forme kapitalizma do efemernog, decentraliziranog svijeta tehnologije, konzumerizma i industrije kulture, u kojoj servis, informacije, financije i industrije trijumfira nad tradicionalnom manufakturom i klasičnom klasnom politikom položenom u rasistički gnjev „politike identiteta“. Postmodernizam je stil kulture koji reflektira neke od ovih epohalnih promjena, u manje dubokim, decentraliziranim, tajnim, decentraliziranim, samo-refleksivnim, zaigranim, derivativnim, eklektičkim, pluralističkim umjetnostima koje zamućuju granice između 'visoke' i 'popularne kulture', jednako kao između umjetnosti i svakodnevnog iskustva.“ (Eagleton, 1996)

5.0 Zaključak

Ovdje, u razmatranju statusa opere u postmodernoj kulturi u čijem je središtu ironija, kontingencija, subverzija klasičnih deontičkih narativa, potrebno je ipak postaviti pitanje: da li je opera takva umjetnička forma koja je omogućena samo idealističkim konstrukcijama velikih narativa ili bi mogla funkcionirati i u dekonstruiranim formama tekstualizma? Da li je ona podržana samo mimezisom konstrukcije koji joj omogućava da se reproducira horizontalno u svojim reinterpretacijama, u interpretacijama, u interpretacijama reinterpretacija, u reprodukcijama, i tako izranja iz muzeja umjetnosti kroz stoljeća na kulturnu scenu da je „djelomično obogatiti“, ili ima mogućnost da bude podržana mimezisom dekonstrukcije, da „nastane“ u nekom urnebesnom vertikalnom preobraženju likova, dramske radnje, kostima, etičkih i estetskih vrijednosti koje se odbacuju

na sceni, koje se spaljuju kao iluzije ili aveti prošlosti, mitološke ili historijske ili kulturološke, u čijem je libretu utkano kritičko čitanje, nihilistička šara koja ozbiljnost svijeta koji propada pretvara u komediju, u ljudsku temporalnu manifestaciju moći koja se čovjeku nije niti trebala dati?

Drugim riječima, posmatrano iz razlike između slabog tekstualizma i jakog tekstualizma o kojoj govori Rorty (*Consequences of Pragmatism* (1982)), pitanje se može postaviti i ovako: može li se opera toliko jako zatvoriti u sebe (jaka teorija tekstualizma), u svoj (privatni/umjetnički) jezik koji ne bi uopće bio obavezan bilo kakvom referiranju na vanjski, društveni svijet, u kojem jezik opere ne bi bio ogledalo društva?

“Postmoderno znanje nije samo oruđe moći. Ono istančava našu osjetljivost za razlike i osnažuje našu sposobnost podnošenja nesumjerljivog. Ono samo svoj uzrok ne nalazi u homologiji stručnjaka već u paralogiji izumitelja.” (Lyotard, 2005, vii)

Glazba u operi je onaj element koji može da funkcionira bez referencije, čak i ako bi se odvojio od dramske radnje i postavljao samostalno na „scenu“. Operna glazba sadrži instrumentalne sekvence, sadrži arije, sadrži recitale. Što bi se desilo ako bi se unutar jedne opere, npr. Mozartove opere *Čarobna frula* promijenio libreto, ako bi se umjesto Kraljice Noći, koja je u libretu predstavljala prema Shikanederu (libretist) zlu kraljicu, našao neki drugi lik s tekstom kao u Formanovom *Amadeusu* (ideja dobivena iz govornog čina dosadne i čangrizave majke iz svakodnevice) ili pak novi lik, npr. predsjednica jedne države koja bi proklamirala vlastitu pobjedu, ali služeći se istom melodijom?

Tekst opere/libreto se ne mapira u tekst glazbe (u odnosu na ideju koju potencijalno može nositi). Zato glazba može djelovati na dramsku radnju tako da je konstruira ili da je dekonstruira. Mimetičko obavezivanje glazbe u operi nije jednako mimetičkom obavezivanju dramske radnje i teksta čiji jezik može biti ogledalo društva. Glazbeni mimezis se obavezuje partituri/tekstu u kojem se stvari ne događaju izvana nego doživljavaju u unutarnjoj kontrukciji zvučne koherencije. Ako bi kod određenja statusa opere u postmodernoj kulturi slijedili Rortya i odredili operu kao jednu umjetničku formu koja može producirati ironiju i auto-ironiju, ili čak i biti pogon za liberalnu utopiju, ili ako bi je, u skladu sa Lyotardovim mišljenjem, doveli u vezu sa mogućom produkcijom mašte i paralogije koja čini mogućim „pojavljivanje onoga što se ne može pojaviti“, onda

je moramo dovesti i u vezu sa “društvenom pragmatikom koja je potpuno anomalijiska” (Ibrulj, 2015).

“Društvena pragmatika nije ‘jednostavna’ poput znanstvene. To je čudovište stvoreno preplitanjem mreža klasa heteromorfničkih iskaza (denotativnih, preskriptivnih, performativnih, tehničkih, vrijednosnih, itd.). Ne postoji nikakav razlog radi kojeg bismo mogli misliti da možemo odrediti metapropise zajedničke svim jezičnim igrama i da konsenzus, kojeg možemo provjeravati, poput onog koji vlada u nekom trenutku u znanstvenoj zajednici, može obuhvatiti cjelinu metapropisa što upravljaju cjelinom iskaza koji kruže zajednicom. Upravo je napuštanje ovog vjerovanja povezano s današnjom propašću priča legitimnosti, bilo tradicionalnih bilo ‘modernih’ (oslobođenje čovječanstva, nastajanje Ideje). Ideologija ‘sustava’ sa svojom totalizirajućom težnjom nadoknađuje gubitak ovog vjerovanja i istodobno ga cinizmom svojeg kriterija performativnosti izražava.” (Lyotard, 2005, 97).

Paralogije, koje Lyotard smatra prihvatljivim naracijama, pružaju umjetnosti *inventivnost* umjesto modernističkih *inovacija*, jer je inventivnost ono što mijenja pravila igre u bilo kojoj jezičkoj ili društvenoj ili znanstvenoj igri. Fantazija ili Blochova utopija još-ne-bitka (Ernest Bloch, *Princip nada* ili *Duh i utopija* (1982)) jesu stvaralački um o kojem govore i sociolozi koji relacije društvenih aktera promatraju kao “socijalne pulsacije” koje imaju u svojoj osnovi vrstu “anomalijskog kauzaliteta” (Ibrulj, 2015) ili “prenosivog kauzaliteta” (Komšić, 2015).

Mogu li se dakle opere, koje ipak nastaju i u vrijeme postmoderne kulture, promatrati kao paralogije, kao liberalne utopije, kao auto-ironijske društvene igre, koje su u stanju dovesti u prezentnost ono što još nije? Odgovor na ovo pitanje treba potražiti kod kompozitora od kraja 1900. godine do danas. Djela kompozitora 21. stoljeća svjedoče o tome da se stvarnost o kojoj govori postmoderna nalazi u operama koje ne uzimaju za svoj tekst samo klasične motive, nego i one koji su prezentni ili koji bi mogli postati prezentni.⁹

⁹ Ovdje treba spomenuti suvremene kompozitore koji su tvorci opera: William Walton (1902–1983) čija je najpoznatija opera *Troilus and Cressida*. Michael Tippett (1905–1998), najznačajniji britanski kompozitor koji u svojim djelima *The Midsummer Marriage* i *The Knot Garden* izlaže moderne društvene i metafizičke teme. Dmitri

BIBLIOGRAFIJA:

1. Agamben, Giorgio. Homo sacer. Zagreb : Multimedijalni institut, 2006.
2. Angel, Henri. Estetika filma (Film Aesthetics). Beograd : BIGZ, 1978.
3. Aristotel. O pesničkoj umetnosti (Poetics). Beograd : Zavod za izdavanje udžbenika Socijalističke Republike Srbije, 1966.
4. Barthes, Roland. Mitologije (Mythologies). Zagreb : Pelago, 2009.
5. Benjamin, Walter. Eseji (Essays). Beograd : Nolit, 1974.
6. Biti, Vladimir. Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije. (Glossary of contemporary literature and cultural theory). Zagreb : Matica hrvatska, 2000.
7. Bloch, Ernst. Duh utopije (The spirit of utopia). Beograd : BIGZ, 1982.
8. De Beauvoir, Simone. Za moral dvosmislenosti (For moral of equivocate). Beograd : Grafos, 1989.
9. Eagleton, Terry. The illusions of postmodernism. Oxford : Berghahn Books. 1996.
10. Elias, Norbert. Što je sociologija? (What is sociology?). Zagreb : Antibarbarus, 2007.
11. Fischer, Burton D. A History of Opera. USA : Florida : Opera Journeys Publishing, 2005.
12. Fischer, Burton D. The Magic Flute. Opera Journeys Publishing 2001, 2005.
13. Foucault, Michael. Riječi i stvari (Words and things). Beograd: Nolit, 1971.

Shostakovich (1906–1975) čija je najpoznatija opera *Lady Macbeth of the Mtsensk District*, koja je svojim sadržajem skandalizirala sovjetske autoritete. Samuel Barber (1910–1981), američki kompozitor koji je komponirao dvije opere *Vanessa* and *Antony and Cleopatra*. Gian Carlo Menotti (1911–2007), italijansko-američki kompozitor koji je napisao prvu operu za televiziju *Amahl and the Night Visitors*. Benjamin Britten (1913–1976) jedan od najznačajnijih i najplodnijih britanskih kompozitora, autor opera *Peter Grimes*, *A Midsummer Night's Dream* i *The Turn of the Screw*. Hans Werner Henze (1926–2012) je kompozitor čija su djela najčešće izvođena nakon II. svjetskog rata, *The Bassarids* i *Elegy for Young Lovers*. Peter Maxwell Davies (1934–2016), britanski modernist tzv. „Mančesterske škole“, autor brojnih djela, kao *Taverner* i *The Martyrdom of Saint Magnus*. John Adams (rođen 1947), američki kompozitor koji se u svojim operama bavi suvremenim temama, kao *Nixon in China* i *The Death of Klinghoffer*, čime je proizveo političke kontroverze.

14. Hegel, G. W. F. Fenomenologija duha (Phenomenology of spirit). Beograd : Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1986.
15. Horney, Karen. Neurotična ličnost našeg doba (The neurotic personality of our time). Titograd : Pobjeda, 1987.
16. Hörisch, Jochen. Teorijska apoteka – pripomoć upoznavanju humanističkih teorija posljednjih pedeset godina, s njihovim rizicima i nuspojavama (Theorie Apotheke). Zagreb : Algoritam, 2007.
17. Ibrulj, Nijaz. Fenomenologija anomalijskog kauzaliteta (Phenomenology of Anomalous Causality). U: Komšić, Ivo: Teorija socijalne pulsacije (Theory of Social Pulsation). Sarajevo: Sarajevo Publishing, 2015.
18. Kant, Immanuel. Kritika praktičnog uma (The critic of practic mind). Beograd : BIGZ, 1979.
19. Komšić, Ivo. Teorija socijalne pulsacije (Theory of social pulsation). Sarajevo: Sarajevo Publishing, 2015.
20. Kohut, Heinz. Analiza sebstva (The analyze of self). Zagreb : Naprijed, 1990.
21. Kolakowski, Lešek. Filozofski eseji (Philosophic essays). Beograd : Nolit, 1964.
22. Lyotard, Jean-Francois. Postmoderno stanje (Postmodern condition). Zagreb : Ibis grafika, 2005.
23. Meyer, Leonard B. Emocija i značenje u muzici (Emotion and meaning in music). Beograd: Nolit, 1986.
24. Mitchell, Donald. Jezik moderne muzike (The language of modern music). Ideologije u operi. Beograd : Nolit, 1984.
25. Morin, Edgar. Film ili čovjek iz mašte (Film or man from fiction). Beograd : Institut za film, 1967.
26. Pfister, Manfred. Drama-teorija i analiza (Drama – theory and analysis). Zagreb : Hrvatski centar ITI, 1998.
27. Polin, Raymond. Istine i sloboda (Thruth's and freedom. Beograd : Clio, 2001.
28. Putnam, Hilary. Reason, Truth, and History. Cambridge University Press, London, 1981.
29. Rorty, Richard. Filozofija i ogledalo prirode (Philosophy and mirror of nature). Veselin Masleša. Logos. Sarajevo, 1990.
30. Rorty, Richard. Consequences of Pragmatism. University of Minnesota Press, 1982.
31. Rorty, Richard. Contingency, Irony, and Solidarity. Cambridge

University Press, 1989.

32. Schopenhauer, Arthur. Eristička dijalektika (The eristic dialectics). Split : Marijan Tisak, 2002.
33. Schopenhauer, Arthur. The World as Will and Representation. New York : Dover Publications, 1969.
34. Turković, Hrvoje. Umijeće filma (The art of film). Zagreb : Hrvatski filmski savez, 1996.