

„DRUGARICE” USTVOLSKA I GUBAJDULINA O statusu kompozitorke u Sovjetskom Savezu

Dr Ivana MEDIĆ

The Open University, UK

APSTRAKT Cilj ovog rada je da razmotri uslove u kojima su živele i stvarale sovjetske kompozitorke Galina Ivanovna Ustvoljska (1919–2006) i Sofija Asgatovna Gubajdulina (1931–), da istakne sa kojim su se izazovima suočavale kao pionirke u predominantno „muškoj” profesiji, te da objasni koji su činioci presudno uticali na recepciju njihovih dela u Sovjetskom Savezu (ali i u širem evropskom kontekstu). Od posebnog značaja jeste percepcija Gubajduline kao „ženstvenije” kompozitorke u odnosu na Ustvoljsku, koja je smatrana za autorku manifestno „neženstvene” muzike. Želim da pokažem u kojoj je meri ovakva polarizacija bila opravdana i koji su faktori, osim „čisto muzičkih”, uticali na nju.

Ključne reči: Sovjetski Savez, kompozitorke, status, umetnička muzika, simfonija, avangarda, religija, Galina Ustvoljska, Sofija Gubajdulina, Dmitrij Šostakovič

Jedan od glavnih ciljeva komunističke vlasti uspostavljene u Sovjetskom Savezu nakon završetka Prvog svetskog rata bio je stvaranje nove klase intelektualaca, koja bi zamenila omrznutu „buržoaziju”. U skladu sa novoproklamovanom ideologijom rodne ravnopravnosti, stvoreni su formalni uslovi da žene – „drugarice” – napuste svoje tradicionalne društvene uloge i postanu aktivne sudeonice u razvoju projektovanog idealnog socijalističkog društva. Mada se broj žena zastupljenih u tradicionalno „muškim” zanimanjima eksponencijalno povećavao u decenijama posle Oktobarske revolucije,

pojedine profesije ipak su ostale gotovo ekskluzivno muške do pred sam raspad Sovjetskog Saveza. Zanimljivo je da je profesija kompozitora umetničke muzike bila upravo jedna od tih u kojima su žene bile veoma slabo zastupljene. Iako se broj žena koje su se upisivale na studije muzike na mnogobrojnim sovjetskim konzervatorijumima (uključujući kako novoosnovane institucije u provincijalnim azijskim republikama, tako i prestižne konzervatorijume u Moskvi i Lenjingradu) stalno povećavao, veoma malo žena primano je na studije kompozicije (pogotovo kada se uporedi sa znatno većim brojem studentkinja koje su se upisivale na izvođačke ili istorijsko-teorijske odseke). Brojni su razlozi zbog kojih je komponovanje zadugo ostalo „muška” profesija; verovatno najvažniji od njih jeste činjenica da je u sovjetskom kontekstu ovo bila veoma prestižna profesija. Među sovjetskim intelektualcima čak je kružila šala da su za vreme Staljinovog terora svega tri „zaštićene vrste” bile pošteđene čistki: kosmonauti, šahisti i kompozitori. Mada je ova konstatacija bila donekle preuveličana, te se dešavalo da pojedini kompozitori poput Mječislava Vajnberga ni krivi ni dužni dopadnu zatvora (Fanning 2010, 83-88), činjenica je da su se kompozitori kao grupa u celini mnogo bezbolnije „provukli” kroz period čistki u odnosu na, recimo, slikare, filmske reditelje ili, naročito prokažene, pisce. Pored toga, „oficijelni” kompozitori, tj. kompozitori bliski režimu i/ili oni za čija je dela smatrano da su na putu da otelotvore socrealistički ideal, uživali su državne privilegije i počasti, zauzimali visoke pozicije u Udruženju kompozitora i ostalim strukovnim hijerarhijama; njihova dela otkupljivana su za, u odnosu na tadašnje prilike, astronomske svote novca i štampana u velikim tiražima. Međutim, da je „politička podobnost” bila presudni kriterijum za nametanje u struci, verovatno bi se bar poneka kompozitorica – aktivna u Komunističkoj partiji – afirmisala. Međutim, pošto to nije bio slučaj, očigledno je da su prevagnuli drugi faktori.

Kraj 18. i početak 19. veka u zapadnoj i centralnoj Evropi doneli su promenu u statusu kompozitora, koji su u prethodnim stolećima bili upošljenici crkve, vlastele i drugih finansijskih elita. Karijere Jozefa Hajdna (1732–1807), Volfganga Amadeusa Mocarta (1756–1791) i Ludviga van Betovena (1770–1827) savršeno odslikavaju „tranziciju” ka formiranju slobodnog tržišta i utemeljivanju statusa slobodnog umetnika. Usled potrebe da se nametnu u novoformiranim tržišnim uslovima, kompozitori (počev od Betovena) „brendirani” su kao

izuzetne individue, obdarene božanskim darom. Nove, finansijski ojačane građanske elite, emancipovane od podređenosti crkvi i aristokratiji i željne da istaknu superiornost svojih estetskih preferencija, utemeljile su koncept umetničke muzike, posebno velikih formi poput simfonije, kao etički i spiritualno superiorne u odnosu na popularne žanrove (poistovećene sa nižim društvenim slojevima) s jedne strane i, s druge strane, „salonske”, odnosno „kamerne” žanrove poput klavirskih minijatura i solo pesama (poistovećenih sa „ženskom”, kućnom zabavom) (Citron 1993, 104-108). Pored toga, priroda muzičkog mimezisa, koji je pojmovno znatno manje „konkretan” od vizuelnog ili verbalnog, omogućila je uzdizanje muzike na nivo „idealne” umetnosti, „neukaljane” potrebom za podražavanjem trivijalnih svakodnevnih fenomena. Naravno, usled činjenice da su sve do duboko u 20. vek žene (sa izuzetkom izvođačica, pogotovo pevačica) bile isključene iz sistema muzičkog obrazovanja i profesionalnog bavljenja muzikom, svi „veliki” kompozitori bili su muškarci (Citron 1993). Prema tome, budućim (ne samo sovjetskim) kompozitorkama nisu nedostajali samo istorijski uzori sa kojima bi mogle da se identifikuju, već i kompletna socijalna i kulturna infrastruktura koja bi podržala koncept žene kao profesionalne, a kamoli „velike” kompozitorke.

Mada je nakon Oktobarske revolucije „drugaricama” bilo omogućeno sticanje visokog obrazovanja i profesionalno bavljenje bilo kojom strukom, shvatanje komponovanja kao superiorne intelektualne delatnosti dostupne samo odabranim, izuzetno obdarenim pojedincima, nije izgubilo na snazi. Finansijski i socijalni prestiž profesije kompozitora uticali su na to da žene i dalje u velikoj meri budu osujećene u nameri da postanu kompozitorke, bilo tako što su odbijane na prijemnim ispitima, ili tako što su po okončanju studija imale velikih teškoća da se probiju u striktnoj hijerarhiji kakva je bila glavna esnafska organizacija, Udruženje sovjetskih kompozitora. Usled toga, biće zanimljivo uporediti životne i profesionalne puteve jedine dve sovjetske kompozitorke koje su uspele da se izdvoje iz mase i afirmišu ne samo u lokalnim, već i u svetskim okvirima, Galine Ivanovne Ustvolške (1919–2006) i Sofije Asgatovne Gubajduline (rođene 1931. godine).

Životopisi ovih kompozitorki imaju svega nekoliko dodirnih tačaka. I Ustvolška i Gubajdulina morale su veoma dugo da čekaju na afirmaciju

kako u lokalnim tako i u internacionalnim okvirima, te su puna priznanja doživele tek u poznijim godinama (Ustvolska praktično tek u poslednjoj deceniji života). Obe kompozitorke su sebi znatno otežale proboj time što su odbijale da se učlane u Komunističku partiju, ili na bilo koji drugi način povežu sa „oficijelnom” grupom. Njihova dela nisu se uklapala u socrealističke standarde, niti su se mogla koristiti u edukativno/propagandne svrhe. Štaviše, i Ustvolska i Gubajdulina su bile duboko religiozne i komponovale su muziku prožetu spiritualnim i mističnim duhom (mada su svoje izvore inspiracije bile prinuđene da skrivaju zbog cenzure). Obe su živеле u relativnoj izolovanosti od muzičkog establišmenta, mada je Gubajdulina bila poznata u avangardnim i disidentskim moskovskim krugovima, u koje je dospela ne samo zbog svoje muzike prožete elementima zapadnoevropskih avangardnih tekovina, već i zbog izvesnih privatnih okolnosti – naime, dvojica od njena tri supruga bili su pisci-disidenti, Mark Liando i Nikolaj Bokov (Kurtz 2007, 68). Za razliku od „avangardistkinje” Gubajduline, koja je barem pripadala ovoj generacijsko/ideološkoj grupaciji, Ustvolska je, nakon minornih uspeha na početku karijere, proglašena za „outsajderku koju je nemoguće klasifikovati” (Hakobian 1998, 219) i gurnuta na marginu sovjetskog kulturnog života. Obe umetnice morale su da podnesu mnogo ličnih žrtvi kako bi mogle da se bave komponovanjem (između ostalog, Gubajdulini učestali razvodi govore o tome koliko joj je bilo teško da uskladi profesionalne aspiracije i privatni život), a zbog svoje isključenosti iz sovjetskog sistema raspodele porudžbina, nagrada i novca, najveći deo života provele su u teškom siromaštvu.

Međutim, ovde se sličnosti završavaju. Teško je pronaći dva muzička stvaraoca bilo kog pola čiji su opusi toliko različiti kao što je to slučaj sa Ustvolskom i Gubajdulinom. Mada ih je generacijski delilo svega 12 godina, ove dve žene nisu bile ni u kakvom kontaktu. Ustvolska je živela u Lenjingradu (danas Sankt Peterburg) u gotovo potpunoj izolaciji, koja se sa godinama sve više produbljava. Gubajdulina je živela u Moskvi i tek joj je 1984. godine bilo prvi put dozvoljeno da putuje u Zapadnu Evropu na premijeru svoje kompozicije. Nakon toga, putovala je sve češće i 1991. godine nastanila se u Nemačkoj, gde i danas živi. Ne postoji nijedna njihova zajednička fotografija, niti pisani podatak o eventualnim susretima. Svaka je svoju bitku za priznanje u muškom svetu vodila sama.

Cilj ovog teksta nije da ponudi definitivne odgovore o značaju i vrednosti njihovih opusa, već samo da razmotri uslove u kojima su živele i stvarale i koji su uticali na recepciju njihovih dela. Od posebnog značaja za ovo razmatranje jeste percepcija Gubajduline kao „ženstvenije” kompozitorke u odnosu na Ustvolšku, koja je smatrana za autorku manifestno „neženstvene” muzike. Kroz kratku retrospektivu njihovih životnih i stvaralačkih puteva, upoznaćemo se sa osnovnim tendencijama u opusu Ustvolške, odnosno Gubajduline, i ustanoviti u kojoj je meri ovakva polarizacija bila opravdana i koji su faktori, osim „čisto muzičkih”, uticali na nju.

USTVOLSKA I ŠOSTAKOVIČ

Početak karijere Galine Ustvolške nije ukazivao na to da će ona evoluirati u „ženu sa maljem u ruci” (Schönberger 1992). Rođena u gradu koji se do 1924. godine zvao Petrograd, Ustvolška je u mladosti svirala violončelo, a 1939. godine upisala je studije kompozicije u klasi Dmitrija Šostakoviča (1906–1975), najeminentnijeg sovjetskog kompozitora. Njene studije prekinulo je izbijanje Drugog svetskog rata, tokom kojeg je buduća kompozitorke mobilisana kao negovateljica u vojnoj bolnici. Ratne traume (uključujući katastrofalnu dvogodišnju opsadu Lenjingrada, tokom koje je preko četiri miliona ljudi izgubilo živote) ostavile su joj dubok ožiljak na duši i presudno uticale na karakter njenog stvaralaštva, obeleženog dubokom tragikom. Po završetku rata, Ustvolška je nastavila osnovne i postdiplomske studije kod Šostakoviča, a od 1947. do 1975. predavala je na pripremnoj školi pri Lenjingradskom konzervatorijumu. Uprkos velikom ugledu koji je uživala među studentima, nikada nije izabrana za profesorku na samom Konzervatorijumu.

Ustvolška je bila veoma intrigantna ličnost, kompozitorke koja je insistirala na tome da je njena umetnost potpuno originalna i da nema apsolutno nikakvih uzora niti preteča. Naravno, ovo je već na prvi pogled tačno, jer je ona bila prva ruska kompozitorke koja se iole afirmisala. Međutim, Ustvolška nije bila zadovoljna time da bude proglašena za pionirku samo na osnovu svog roda/pola: štaviše, užasavala se stigme „ženska umetnost”, te je negirala svoju polnu određenost i insistirala na tome da njenu muziku treba slušati potpuno nezavisno od činjenice da ju je komponovala žena (Ustvolška 1988,

1). U svetlu ove činjenice, možda će nelogično delovati moja odluka da presek profesionalnog puta Galine Ustvoljske započnem razmatranjem njenog odnosa sa profesorom Šostakovičem. Međutim, ovo činim zbog toga što su usponi i padovi u njihovom odnosu u velikoj – možda čak presudnoj – meri uticali na recepciju kako Ustvoljskine ličnosti tako i njenog stvalaštva, u sovjetskom (pa i širem) kontekstu. Tačna priroda njihovog odnosa nikada nije rasvetljena, međutim poznato je da su gotovo dvadeset godina bili veoma bliski prijatelji, da bi se zatim naglo udaljili; prekid je bio potpun i konačan (Derks 1995, 32; Fanning 2004, 275-302).

Bilo je neizbežno da se svaki napis o Ustvoljskoj obavezno dotakne i njenog profesora, jer je Šostakovič uživao izuzetan status u Sovjetskom Savezu. Naizmenično osporavan i hvaljen, sankcionisan i nagrađivan, kontroverzan i neproblematičan, Šostakovič je, s jedne strane, bio odlikovan najvišim državnim počastima i slavljem kao uzoran sovjetski umetnik, a s druge strane, bio je očinska figura mladim intelektualcima, umetnik sa čijim su se stvaralaštvom identifikovale različite socijalne grupacije, kojima je jedina zajednička karakteristika bilo nezadovoljstvo komunističkim režimom. U Šostakovičevom opusu smenjuju se „oficijelna” i „riskantna” dela; ova gotovo šizofrenična podeljenost njegovog opusa reflektovala je svu kompleksnost sovjetskog života. Šostakovičeva spremnost na kompromise i popuštanje pred naletima oficijelne kritike često su tumačeni kao simbol njegove slabosti i nedostatka integriteta; međutim, bio je to jedini način da se opstane tokom decenija progona, kada su najtalentovaniji intelektualci i umetnici najsurevije maltretirani, za primer ostalima (Schwarz 1983, 204-248).

Period od završetka Drugog svetskog rata do Staljinove smrti 1953. bio je naročito težak: umetnici su živeli i stvarali u konstantnom strahu. Ustvoljska, koja je u to vreme bila na samom početku karijere i još uvek se u znatnoj meri oslanjala na Šostakovičeve savete, bila je prinuđena, poput svog profesora i mnogih drugih kompozitora, da se ponaša kao „podeljena ličnost” i da paralelno stvara dva popuno različita opusa: s jedne strane, prigodna dela u socrealističkom duhu, poput kantata *San Stjepana Razina* i *Zora sviće nad otadžbinom* ili simfonijskih poema *Mali pioniri* i *Sportovi*; bila su to praktično jedina dela za koja je mogla da se nada da će joj biti plaćena i izvedena. U isto

vreme, Ustvolska je pisala i potpuno drugačija dela: duboko lična, hermetična, nepristupačna, osuđena da budu gurnuta na dno fioke iz koje će izroniti tek nakon nekoliko decenija. Kao osobi neobične samodovoljnosti i izraženog ličnog integriteta, ovaj kompromis je Ustvolskoj veoma teško pao. Koliki je konflikt ova šizofrena situacija stvarala u njoj dovoljno govori podatak da je nakon raspada Sovjetskog Saveza Ustvolska sva svoja „prigodna” dela, napisana iz potrebe za pukim preživljavanjem – kao što je, na primer, izuzetno uspešna kantata za bas i simfonijski orkestar *San Stjepana Razina* kojom je četiri godine zaredom otvarana sezona u Velikoj dvorani Lenjingradske filharmonije – jednostavno izbrisala iz lične istorije. Ne samo da je izostavila ova „kompromitovana” dela iz svog kataloga, već je i uništila rukopise koji su bili u njenom vlasništvu i tražila od ruskih vlasti da unište sve audio zapise. Otuda je opus koji je preživeo njenu ličnu „čistku” veoma mali i obuhvata svega 21 kompoziciju, ukupnog trajanja od oko pola sata muzike (Suslin 2011, 4). Ovaj segment njenog stvaralaštava izronio je iz fioke tek osamdesetih godina prošlog veka, a doživeo je punu promociju na Zapadu sredinom devedesetih, kada je kompozitorka već bila u dubokoj starosti.

Sačuvana su brojna svedočanstva o tome da je Šostakovič izuzetno cenio Ustvolsku. Često je citirana njegova izjava: „Ubeđen sam da će muzika G. I. Ustvolske biti poznata u celom svetu i da će je ceniti svi koji smatraju da je najvažniji cilj umetničke muzike da izrazi istinu” (Suslin 2002, 100). Šostakovičevi biografi, takođe, navode da je on u nekoliko navrata branio Ustvolsku od napada i kritika, te da joj se obraćao za savete u vezi sa svojim nedovršenim delima. Kao vrhunski dokaz divljenja njenom opusu stoji činjenica da je Šostakovič u nekoliko sopstvenih kompozicija citirao njene teme: na primer, upotrebio je drugu temu Finala njenog *Trija* za klarinet, violinu i klavir u svom *Petom gudačkom kvartetu*, kao i u 9. stavu *Mikelandelo* svite.

Šostakovičeve biografije pune su nagađanja o tome da su on i Ustvolska bili ljubavnici u vreme dok je on bio oženjen svojom prvom suprugom, Ninom Varzar. Međutim, ne postoji nijedan dokaz u prilog tvrdnji da je njihov odnos izašao iz okvira prijateljskog. Sama Ustvolska izjavila je mnogo godina kasnije da joj je Šostakovič nakon smrti Varzarove u nekoliko navrata nudio brak, ali da ga je ona odbila (Derks 1995, 32). Takođe se spekulisalo da je Šostakovičeva

iznenadna ženidba aktivistkinjom Komsomola Margaritom Kainovom 1956. godine bila razlog njegovog razlaza sa Ustvolskom (MacDonald, n.d.). Međutim, i ovde se suočavamo sa nedostatkom dokaza koji bi potkrepili datu teoriju. Zapravo, tokom pedesetih godina, Ustvolška je živela sa svojim nevenčanim partnerom, mladim kompozitorom Jurijem Balkašinim, koji je iznenada preminuo 1960, u trideset sedmoj godini života. Sačuvano je Šostakovičevo pismo upućeno njegovom najboljem prijatelju Isaku Glinkmanu, u kojem on komentariše ovaj tragični događaj: „taj aspekt [Ustvolškinog] karaktera kao da je sišao sa stranica nekog romana Dostojevskog; on dominira čitavim njenim životom, i ja strepim od toga šta joj budućnost nosi” (Lemaire 1994, 3). Nakon nekoliko godina provedenih u žalosti (tokom kojih je možda došlo do neke od pomenutih bračnih ponuda, verovatno učinjenih iz mešavine sažaljenja i poštovanja), Ustvolška se 1966. godine iznenada udala za studenta Konstantina Bagrenjina, gotovo 30 godina mlađeg od sebe; taj brak potrajao je do njene smrti 2006. godine.

O razlozima zbog kojih je odbila Šostakovičevu ponudu Ustvolška nikada nije govorila; međutim, činjenica da se vezivala za mlađe partnere verovatno ukazuje na njenu potrebu za odupiranjem autoritetima i odbijanje da se stavi u podređen položaj u odnosu na muškarca koji bi bio uspešniji ili dominantniji od nje. U poznijim godinama života, Ustvolška je insistirala na tome da Šostakovič nije imao nikakvog profesionalnog uticaja na njenu muziku; sačuvana prepiska pokazuje da je kompozitorica verovatno govorila istinu, jer je i sam Šostakovič u jednom pismu priznao: „Nisi ti ta na koju utiče moja muzika, već sam zapravo ja inspirisan tobom” (Lemaire 1994, 3). Naravno, biografi skloni pikanterijama nisu ovo protumačili kao Šostakovičevo priznanje njenog superiornog talenta, već kao zanesene izlive zaljubljenog kompozitora, a Ustvolškino kasnije uporno insistiranje na nezavisnosti od Šostakovičevog uticaja kao puku osvetu odbačene ljubavnice.

Uprkos ovom insistiranju na privatnim razlozima njene ozlojeđenosti zbog Šostakoviča, veoma je moguće da je njihov razlaz bio prvenstveno ideološko-moralne, a ne privatne prirode. Šostakovič je uspešno balansirao između komercijalnih porudžbina i spontanijih kreacija sve do svoje smrti 1975. godine i ubirao priznanja na obe strane, i među oficijelnim establišmentom i među

običnim slušaocima koji su u muzici tražili spas od tegobne svakodnevice. Međutim, Ustvolška je već krajem pedesetih godina u potpunosti prestala da piše „oficijelnu” muziku, a pošto njena originalna, hermetična i nekomercijalna dela nisu otkupljivana niti izvođena, izdržavala se samo od svoje skromne profesorske plate. Postoji više indicija da se Ustvolška razočarala u Šostakoviča zato što je tu spremnosti na kompromis i popuštanje pred pritiscima doživela kao simptom njegove političke i moralne slabosti. Teško je dokazati da li je Šostakovič nagovarao Ustvolšku da komponuje „prigodna” socrealistička dela; prepiska između Šostakoviča i Isaka Glinkmana ukazuje da je to verovatno bio slučaj. Na primer, u pismu datiranom februara 1960. godine, Šostakovič izražava svoju zabrinutost i frustraciju zbog Ustvolške koja je odbila da komponuje muziku za film *Krotka* (prema Dostojevskom) na ovaj način: „Svet se ruši [...] Skromnost je silna boljševistička vrlina kojoj nas je naučio drug Staljin! Kako smo krenuli, treba da počnemo da tražimo opravdanja za Betovena zato što je bio tako neskroman da komponuje simfonije” (Lemaire 1994, 4). Činjenica da je 1961. godine Šostakovič, nakon višegodišnjeg odolevanja pritiscima, konačno pristupio Komunističkoj partiji, verovatno je doprinela njegovom definitivnom razlazu sa Ustvolškom. Mnogo godina kasnije, kompozitorka je pisala svom izdavaču: „Ja sam odbacila njegovu muziku; a, na žalost, njegova ličnost je samo intenzivirala ovaj moj negativni stav... Jasno je kao dan: Šostakoviča, tu navodno cenjenu figuru, ja nimalo ne cenim” (Ustvolška 1994, 1). Ustvolškino priznanje da joj se Šostakovičeva muzika nije dopadala, takođe, uobičajeno je tumačeno kao izraz njenog revanšizma; međutim, činjenica da je njena vlastita muzika u potpunosti drugačija od Šostakovičeve, svedoči u prilog toj tvrdnji. Kao što ćemo videti, njeni stvaralački ciljevi i metodologija bili su potpuno suprotni Šostakovičevim; ona je komponovala polako i mukotrpno, uništavala sva dela kojima nije bila potpuno zadovoljna, i verovatno da ju je iritirala njegova hiperproduktivnost, korišćenje citata i drugih muzičkih referenci, mimetičnost i patos njegove muzike, jednom rečju svi oni elementi koji su njenoj muzici bili potpuno strani.

Ove detalje iz biografije kompozitorke ne navodim zbog njihove sočnosti, već zbog činjenice da su se direktno odrazili na njenu karijeru i na način na koji su njena dela bila tretirana u Sovjetskom Savezu. Razlaz sa Šostakovičem doveo je do toga da Ustvolška izgubi praktično jednog uticajnog prijatelja

koji je mogao da se zauzme da njena dela budu štampana ili izvedena. Još važnije, činjenica da je odbacila i umetnost i ličnost izuzetno respektovanog Šostakoviča – zaslužnog umetnika Sovjetskog Saveza, dobitnika najviših državnih priznanja, čoveka koji je praktično imao status polubožanstva u zemlji – sigurno je razljutila njegove mnogobrojne poštovaloce i doprinela tome da Ustvolška bude proglašena „muškobanjom”, odnosno „odbojnom” i „nepristupačnom” kompozitorkom.

PRVOSVEŠTENICA SADO-MINIMALIZMA

S druge strane, valja istaći da je muzika Galine Ustvolške i te kako dala kritičarima povoda da njen stil proglase beskompromisnim, varvarskim, minimalističkim, asketskim, škrtim, fanatičnim, oštrim, napetim, apsolutističkim, besnim, izazovnim, nabusitim ili, pak, ružnim. Već na prvi pogled, njene partiture *izgledaju* čudno. Njen stil karakteriše prožimanje angularnog, gotovo skeletalnog kontrapunkta i masivnih blokova sastavljenih od oštih disonantnih akorada, u neumoljivom, konstantnom, nepromenljivom ritmičkom puls. Ovi udarci „muzičkog malja” ispresecani su povremenim kricima, vapajima, košmarnim naslojavanjima sve disonantnijih muzičkih slojeva, uz neverovatno oštre i nagle dinamičke kontraste.

Većina njenih dela su veoma kratka – kompozitorka teži maksimumu kompresije u cilju postizanja maksimuma ekspresije. Njena muzika je disonantna i u horizontali i u vertikali, uznemirujuća i zastrašujuća od početka do kraja. Čak i u slučaju kompozicija nazvanih „simfonijama” (sa izuzetkom Prve simfonije iz 1955. godine, koja se još uvek delimično naslanja na socrealističku metodologiju), reč je zapravo o delima za male i često veoma neobične ansamble (na primer, osam kontrabasa, klavir i drvena kocka!), zbijenim u svega jedan stav i ukupnog trajanja od maksimalno desetak minuta. Uprkos ovom drastičnom redukovanju izvođačkih snaga i dimenzija samog dela, Ustvolška postiže snažan, gotovo kataklizmički efekat. Forma njenih kompozicija ne zasniva se na postepenim gradacijama i kontrastnim odsecima, već se odvija kao kratak ali destruktivan nalet tornada ili cunamija koji uništava sve pred sobom.

Čitave simfonije zasnivaju se na svega dva ili tri oskudna motiva, čije beskonačno ponavljanje, uz minimalno variranje, dočarava sivilo i bezizlaznost sovjetske svakodnevice. Motoričan ritam melje pred sobom svaki nagoveštaj sentimentalnih digresija, dok nagli i nepredvidljivi dinamički i registarski kontrasti (u rasponu od nečujnog *pppppp* do zaglušujućeg *fffff*) stvaraju atmosferu gotovo nepodnošljive anksioznosti. Koristeći škrte, asketske motive i uniformni ritam, Ustvolška odbacuje sorealističku bombastičnu retoriku i stvara muziku nabijenu zastrašujućom tenzijom. Za razliku od većine svojih sovjetskih kolega, uključujući Šostakoviča, Ustvolška nije koristila citate tuđe muzike, već se isključivo oslanjala na sopstveni muzički materijal.

Zbog čega je Ustvolška pisala ovako „ružnu” muziku? Pošto smo „slomljeno srce” i „mržnju prema Šostakoviču” isključili kao moguće motive, nameće se zaključak da je njena muzika odraz preživljenih ratnih i ličnih trauma. Opsada Lenjingrada, službovanje u ratnoj bolnici, život pod diktaturom, siromaštvo, iznenadna smrt partnera, naveli su kompozitorke da koristi ekspresivne kodove koji izražavaju strah, anksioznost, opresiju, izolovanost, grčevitost i tenziju. Nimalo iznenađujuće, Ustvolškina prva kompozicija u kojoj je promovisan ovaj beskompromisni stil, Druga sonata za klavir, nastala je 1949. godine, u periodu najstrašnijeg političkog terora u sovjetskoj istoriji. Talas hapšenja u zemlji stvorio je atmosferu nepodnošljive anksioznosti. Rezolucija iz 1948. doneta na vrhuncu „ždanovščine” kojom su najeminentniji sovjetski kompozitori poput Šostakoviča, Sergeja Prokofjeva, Arama Hačaturijana i drugih, oštro kritikovani zbog „prozapadnjačkog formalizma” i primorani da se javno „pokaju” i priznaju svoje „greške”, uverila je kompozitore da niko nije bezbedan (Schwarz 1983, 204-248). Ustvolškina dvostavačna klavirska sonata, u kojoj su šturi, osiromašeni motivi podređeni gotovo hipnotišućem neumoljivom ritmu, delo je koje kipti od očajanja i besnog protesta; kompozitorke doživljava svet oko sebe kao zlokoban, strahotan i bezizlazan. Naravno, ovakva muzika ispunjena protestom i socijalnom kritikom, mogla je kompozitorke da pošalje direktno u gulag, tako da je sonata ostala sakrivena i premijerno je izvedena tek 1967. godine.

Veoma je važno istaći da je kompozitorke bila duboko religiozna, te da su gotovo sva njena dela prožeta religioznim duhom. Ustvolškino interesovanje

za religiju bilo je zapravo deo šireg trenda u Sovjetskom Savezu, u godinama nakon Staljinove smrti. Intelektualci, pesnici, umetnici, studenti, razočarani u komunističku utopiju koja se nije ostvarila, okrenuli su se religiji i misticizmu kao nosiocima moralnih i duhovnih vrednosti, te su nastojali da ožive zabranjenu tradiciju (Conquest 1968, 45-66; Redepenning 2008, 734-738). Međutim, umesto okretanja tradicionalnim denominacijama poput Ruske pravoslavne crkve, njihova interesovanja bila su mnogo šira i eklektičnija. Glavne uzore ovi „preobraćeni” intelektualci pronašli su u piscima poput Marine Cvetajeve, Ane Ahmatove i Borisa Pasternaka, pa je njihovu poziciju Džordž Klajn precizno definisao kao „filozofski teizam, blizak panteizmu” (Kline 1968, 168-171). Disidentske poetske večeri i koncerti „avangardne” religiozne muzike predstavljali su, na neki način, intelektualnu i spiritualnu „zamenu” za crkvene obrede, te je publika na njih dolazila kao na hodočašće ili, pak, masovni egzorcizam.

Sve instrumentalne kompozicije Galine Ustvoljske napisane od 1970. godine nadalje i naizmenično nazivane kompozicijama (1970–1975) i simfonijama (1979–1990) imaju religiozne (pod)naslove – na primer, *Istinsko i večno blaženstvo*, *Isuse proroče spasi nas!*, *Molitva*, *Oče naš*, itd. Mada u mnogim kompozicijama Ustvoljska doziva Isusa Hrista, njena muzika nije hrišćanska u pravom smislu te reči, jer ona ne nudi nikakvu nadu u spasenje niti veru u spokojstvo nakon smrti. Naprotiv, njena muzika opisuje horor svakodnevnog življenja; ona se Bogu obraća u krajnjem očajanju, jer nema kome drugom da se obrati.

Sve do perestrojke, religiozni kontekst/podtekst Ustvoljskih dela morao je da bude skrivan zbog cenzure, te su, na primer, u sovjetskoj partituri Druge simfonije uzvici „Gospode!” zamenjeni neutralnim kricima „Jaoj!” Uprkos tome, čak i nakon cenzorskih intervencija, njene hermetične simfonije predstavljale su antipode bombastičnim sorealističkim simfonijama, jer je kompozitorica u potpunosti odbacila lažno-optimističnu, trijumfalističku simfonijsku retoriku.

U svim religioznim simfonijama Ustvoljska koristi tekstove Hermana (Hermanus Contractus de Reichenau, 1013–1054), benediktinskog monaha

koji je bio paralizovan i gotovo nem, ali je stekao slavu zahvaljujući svom izvanrednom poznavanju matematike, astronomije, pijetističke poezije i muzike. Njegovo mučeništvo i izolovanost verovatno su privukli Ustvolsku da posegne za tim šturim, vapajnim tekstovima; veoma je moguće da se ona identifikovala sa Hermanom. Sve ove kompozicije su jednostavačne, a umesto orkestra Ustvolska koristi opskurne male ansamble uz dodatak ljudskog glasa koji moli, vapi, preklinje... Kompozitorka se moli Bogu za spasenje – svoje sopstveno, ali i svojih sunarodnika, kao i svih ratnih stradalnika, žrtava progona, svih bolesnih i napaćenih duša.

Kao što sam već istakla, Ustvolska je tvrdila da njena muzika nema nikakvih uzora niti preteča. Fascinira činjenica da je kompozitorka, pionirka u svojoj profesiji, bila toliko dosledna u svojim uverenjima, toliko nezainteresovana da se dopadne, toliko kritična prema svom učitelju, toliko ubeđena u sopstvenu originalnost i u značaj svog opusa, a opet nezainteresovana za komercijalni aspekt komponovanja i samokritična do te mere da je odbijala porudžbine i uništavala sopstvena dovršena dela kojima nije bila zadovoljna. Ustvolska je izbegavala sve ekspresivne kodove koji bi mogli da sugerišu blagost, pristupačnost, dopadljivost, zavodljivost, senzualnost, lirsku sentimentalnost – ukratko, sve one kvalitete koji su uobičajeno pripisivani ženama i njihovim umetničkim ostvarenjima. Ona je agresivno odbijala da se prikloni ovom stereotipu i eliminisala je sva milozvučna kompoziciona rešenja. Moguće je da je ovakav stav bio posledica njene potrebe da se nametne u muškoj profesiji i namere da spreči da muzika koju stvara bude poistovećena sa trivijalnom zabavom. Iz istog razloga, Ustvolska je insistirala na tome da čak i njena dela pisana za male izvođačke ansamble nipošto nisu „kamerna” (doslovno prevedeno: „sobna”) muzika, već da su simfonijska po karakteru i širini umetničkog zahvata (Ustvolska 2001, 3). Međutim, kritičare je najviše intrigirala činjenica da je ova žena pisala „muževniju” muziku od većine muškaraca. Mada su pojedini opisi njene muzike poetično-deskriptivni, te je upoređena sa „laserskim zrakom koji je u stanju da preseče čelik” (Suslin 2002, 101), većina muzičkih pisaca nije se ustručavala da pravi direktna poređenja na račun nekompatibilnosti Ustvolskinog roda i pola sa njenom muzikom. Navedimo samo jedan primer: „Struktura njene muzike je oštra i gruba poput šmirgle: njena muzika je muževna, samovoljna i strogo kontrolisana. U njoj

nema sentimentalnosti, blagosti niti rasplinutosti” [...] „Nema ničeg ženskog u ovoj muzici. Ona predstavlja amalgam muževnosti, slobodne volje i surovosti duha, koji neumorno odbacuje sve površinsko i neautohtono” (Tishchenko 1990, 21-22); itd. Ustvoljskino bežanje od stigme „ženska umetnost” pokazuje da su čak i u rodno „izjednačenom” sovjetskom društvu „drugovi” zapravo bili „jednakiji” od „drugarica”, te da je jedini način da se nosi sa time bio da se identifikuje sa „univerzalnim”, tj. muškim sistemom vrednosti. Na kompozitorkin konfliktan odnos prema sopstvenom statusu ukazuje i njena ekstremna reakcija na poziv da učestvuje na festivalu ženskog stvaralaštva: „Kakav je to festival ‘ženske muzike’? Zar zaista postoji razlika između ‘muške’ i ‘ženske’ muzike! Ako organizuju festival ŽENSKE muzike, onda bi takođe trebalo da organizuju festival MUŠKE muzike. Međutim, ja verujem da takva podela ne treba da postoji. Samo muzika koja je iskrena i upečatljiva treba da se izvodi. Strogo govoreći, izvođenje moje muzike u kontekstu ŽENSKOG festivala je ponižavajuće” (Ustvoljska 1988, 1). U svom negiranju sopstvene ženskosti. Ustvoljska je išla dotle da je insistirala da njena dela izvode isključivo muškarci – kao da se bojala da će samo prisustvo žene-instrumentalistkinje ili dirigentkinje „razvodniti” ili „umekšati” efekat koji je sopstvenom muzikom težila da proizvede. Štaviše, Ustvoljska nikada nije koristila ženske glasove – u svim njenim vokalno-instrumentalnim kompozicijama, narator ili pevač je uvek muškarac!

SOFIJA GUBAJDULINA – „Druga” sovjetska kompozitorka

Kritičari isprovocirani „neženstvenom” ličnošću i muzikom Galine Ustvoljske mogli su da odahnu kada je na sovjetsku muzičku scenu stupila još jedna kompozitorka, Sofija Gubajdulina, kojoj je bilo moguće prikačiti sve epitete tradicionalno poistovećene sa ženskim pismom, i još poneki stereotip pride. Gubajdulina „drugost” u odnosu na dominantne paradigme (mušku, socrealističku, tradicionalističku, bombastično-utopijsku) bila je amplifikovana njenim orijentalnim poreklom. Gubajdulina je rođena u Kazanu (Tatarska Republika) 1931. godine u, za to vreme, neuobičajenom braku oca Tatarina i majke Ruskinje. Njen deda po ocu bio je mujezin, i mada su je roditelji odgajali u ateističko-komunističkom duhu, Gubajdulina je u poznijim godinama izjavila da je još kao dete bila fascinirana religijom. Mada se, recimo, opredelila za

pravoslavno hrišćanstvo, religiju majčine porodice, Gubajdulinin odnos prema religiji nikada nije bio striktno zasnovan na hrišćanskom etosu i inkorporisao je elemente mnogih drugih religijskih, spiritualnih i mističkih učenja, rezultujući svojevrsnom panteističkom sintezom. I dok se Ustvolška u svojim mukotrpnim pisanim kompozicijama prepuštala očajanju i obračunavala sa demonima, Gubajdulina je u muzici i religiji pronašla utočište od deprimirajuće sovjetske svakodnevice, te se sa spokojstvom prepuštala kreativnom činu.

Gubajdulina pripada generaciji koja je na sovjetsku stvaralačku scenu stupila početkom šezdesetih godina 20. veka. Ova „generacija šezdesetih” (rus.: *шестидесятники*) sazrevala je pod utiskom javnog raskrinkavanja Staljinovih zločina i kulta ličnosti, započetog nakon njegove smrti. Otuda se u njihovom stvaralaštvu ističu potreba za razotkrivanjem istine, bunt protiv establišmenta, kreativna radoznalost, želja da se prekine sa izolacijom i da se upozna svet sa druge strane „gvozdene zavese” (Hakobian 1997; Schmelz 2009; Redepenning, 2008). Premda je staljinistička diktatura pod kojom je sazrevala generacija Galine Ustvolške zamenjena prividno manje opresivnim režimom, šikaniranje kojem su bili izloženi pisci Boris Pasternak, Josif Brodski, Aleksandar Solženjicin, Jevgenij Jevtušenko i mnogi drugi, uverilo je umetnike da se situacija u zemlji, nažalost, veoma sporo menja, te da sloboda govora i sloboda umetničkog izražavanja i nadalje neće biti tolerisane. Zahvaljujući vezama svog drugog supruga, Nikolaja Bokova, sa disidentskim moskovskim krugovima, Gubajdulina je postepeno sticala svest o lažima i manipulacijama sovjetske vlasti i kasnije izjavila: „Dve su stvari bile od presudne važnosti u to vreme... da steknemo informacije o svetu oko nas – istinite, a ne isfabrikovane – i da zaustavimo širenje laži. [...] Današnje generacije to ne razumeju, jer su im sve informacije lako dostupne. Ali mi smo po čitave noći sedeli i prepisivali *Hroniku tekućih događaja* [samizdat, prim. aut.], samo da bismo saznali šta se zaista dešava... I znali smo da svakog momenta policija može da bane na vrata i da nas uhapsi” (Kurtz 2007, 68). Karakteristično je za Gubajdulinu da je u potpunosti odbila da piše „režimska” dela. Premda u šezdesetim i sedamdesetim godinama to više nije bilo pitanje „života i smrti” kao što je to bio slučaj u Ustvolškoj mladosti, odbijanje režimskih porudžbina dovelo je do toga da je Gubajdulina veoma često živela na ivici egzistencije (Kurtz 2007, 89).

MUZIČKI MATERIJAL KAO „DETE”

Zbog svog odbijanja da se prikloni oficijelnim zahtevima, ali i zbog svoje rodne/polne, kao i političko/ideološke „drugosti”, Gubajdulina je doživela brojne neprijatnosti; između ostalog, sve do 1984. bilo joj je onemogućeno da putuje u inostranstvo na premijere svojih dela. Nemački muzikolog Jirgen Kehel, koji je radio pri izdavačkoj kući Sikorski, svedočio je da je oktobra 1970. godine pratio delegaciju pažljivo odabranih, „oficijelnih” sovjetskih muzičara na turneji po Istočnoj Nemačkoj; među njima su bili i predsednik Udruženja sovjetskih kompozitora Tihon Hrenikov i njegovi bliski saradnici Karen Hačaturijan, Andrej Ešpaj i Rodion Ščedrin. Kehel se prisećao: „Ova gospoda bi svaki čas prasnula u grohotan smeh. Kada je pitao prevodioca o čemu je reč, on je rekao: ‘Ah, bio je to samo još jedan neukusan vic o Gubajdulini.’ Intelktualno, ona je bila daleko iznad ovih muškaraca, ali za njih je njena umetnost predstavljala samo izvor podsmeha” (Kurtz 2007, 89).

Za razliku od Ustvolške, koja je veoma rano formirala sopstveni stil i ostala mu verna čitavog života, Gubajdulina je dugo sazrevala. Za studije kompozicije u Moskvi opredelila se tek nakon što je diplomirala klavir u Kazanu, a prva zrela dela komponovala je u svojim četrdesetim godinama. Pošto nije bila članica Komunističke partije niti bliska oficijelnim krugovima, Gubajdulina je svrstana u grupu mladih „avangardista” koji su se opirali socrealističkoj dogmi i na mala vrata uvezli kompozicione tehnike avangardne provenijencije sa Zapada. Međutim, Gubajdulina stvaralačka ideologija nema puno dodirnih tačaka sa avangardom; za razliku od Ustvolške, Gubajdulina nikada nije beskompromisno težila novini i originalnosti. Za njen stil karakteristično je postupno usvajanje avangardnih tekovina, te njihovo propuštanje kroz sopstveni, holističko-panteistički filter. Gubajdulina je više puta istakla da čvrsto veruje u spiritualnu svrhu umetnosti, te je u nekoliko intervjuva izrazila neslaganje sa modernističko-avangardnim konceptima „progres” i „inovacije” u umetnosti. Prema Gubajdulininom shvatanju, nijedna kompoziciona tehnika nema nikakvo (moralno, spiritualno, tehničko) preimućstvo nad drugom; sve su ravnopravne i mogu se koristiti po želji. U osnovi Gubajdulininog kompozicionog procesa uvek se nalazi spiritualno-filozofska ideja. Nakon što formuliše ovu polaznu osnovu, kompozitorka bira muzički materijal kojim će

svoju poruku preneti slušaocima. Gubajdulina ne razmišlja u kategorijama stila, već muzički materijal posmatra kao jedinstvenu zvučnu supstancu u najširem smislu, te se pri odabiru segmenata ove heterogene zvučne mase rukovodi prvenstveno njihovom simbolikom, njihovim mimetičkim potencijalom i njihovom projektovanom funkcijom u okviru kosmološko-mističkih narativa (Lukomsky 1998a; Lukomsky 1998b; Lukomsky 1999).

Već pri prvom susretu sa Gubajdulininom muzikom, jasno je zbog čega je smatrana za polarnu suprotnost Ustvolskoj. Gubajdulininom muzici nedostaje agresivnost, tako karakteristična za njenu stariju kolegicu. Povremeni izlivi negativnih emocija u Gubajdulininim delima uravnoteženi su ekspresivnim kodovima koji sugerišu spokojstvo, sklad, uravnoteženost i lepotu. Kao glavne karakteristike njenih kompozicija ističu se gotovo arabeska plastičnost melodijskih linija i preglednost konstruktivne zamisli. Mada su „orijentalna”, „zavodljiva” reljefnost njenih melodijskih linija i „milozvučnost” njene orkestracije svakako doprineli tome da ona bude identifikovana kao „ženstvenija” kompozitorke u odnosu na Ustvolšku, važnu ulogu je odigrao i njen vlastiti diskurs o muzici prožet organističkim elementima. U brojnim intervjuima Gubajdulina opisuje muzički materijal kao živo biće, kao „dete” koje je potrebno negovati i omogućiti mu da se razvije (Polin 1994; Lukomsky 1998a; Lukomsky 1998b; Lukomsky 1999; Kurtz 2007; Kholopova and Restagno 2008).

Ciklus „religioznih” kompozicija nastalih tokom sedamdesetih i osamdesetih godina prošlog veka ustoličio je Gubajdulinu kao značajnu stvaralačku ličnost širom Evrope. Tu spadaju dela: *Introitus* (Koncert za klavir i kamerni orkestar, 1978), *Offertorium* (Koncert za violinu i orkestar, 1980), *Stimmen... verstummen...* (*Glasovi... utihnuli...*, 1986; ovo delo pripada simfonijskom žanru, ali se može klasifikovati i kao „Koncert za dirigenta i orkestar” jer sadrži „solistički” nastup dirigenta). Sve ove kompozicije su pretežno lirske, a njihova dramaturgija nije zasnovana na nerazrešivim konfliktima. Rudimentarni tematski materijal, sastavljen od kratkih, jezgrovitih motiva, postepeno „raste” i „razvija se” tokom kompozicije. Za razliku od Ustvolške, koja eliminiše svaki suvišni ton i kompresuje svoju muziku u guste blokove, Gubajdulino muzičko pismo je razgranato i prozračno. Ona slobodno kombinuje različite

metode organizacije muzičkog toka – modalnost, tonalnost, hromatizam, serijalizam, mikro-tonalnost. Međutim, poput Ustvolske, Gubajdulina je odbacila korišćenje citata kao narativno-izražajnog sredstva; ona citate koristi sasvim retko i to kao „epigrafe”, a ne kao konstitutivne formalne elemente.

Gubajdulinine kompozicije odlikuju se dugim trajanjem, što zapadno-evropskim slušaocima često deluje upravo tako. Međutim, polagani tok njenih dela ima poreklo u orijentalnim muzičkim praksama koje karakterišu znatno duža trajanja, podržana postepenom i konstantnom transformacijom materijala, često nalik na improvizaciju. Lični doživljaj muslimanskog verskog obreda, koji karakterišu smenjivanje melizmatičnog čitanja/pevanja odlomaka iz Kurana sa pauzama predviđenim za meditaciju, Gubajdulina je prenela u mnoga svoja dela, čak i ona – poput *Introitusa* – koja su eksplicitno zasnovana na hrišćanskim temama i tekstovima.

GUBAJDULININI MUZIČKI „KRSTOVI“

Većina Gubajdulinih dela organizovana su po principu bazičnih opozicija, na primer: horizontalno/vertikalno, hromatika/dijatonika, disonantnost/konsonantnost, pokret/statika, itd. Kompozitorica svakoj od ovih kategorija dodeljuje precizno semantičko značenje: u suštini, radi se o opozicijama između ovozemaljskih i transcendentálnih fenomena. U njenoj svesti, osnovna polarizacija između horizontale i vertikalne najbolje se izražava simbolom krsta. Kompozitorica smatra da je neophodno „ukrstiti vertikalni svet multidimenzionalnog božanskog bića sa horizontalnim protokom vremena...” Na primer, čitava dvanaestostavačna simfonija *Glasovi... utihnuli...* izgrađena je od nekoliko majušnih motiva. Prozračni trozvuk D-dura u visokom registru predstavlja „božansku” sferu, dok je sfera „ovozemaljskih patnji” predstavljena disonantnim hromatskim pokretom i glisandom. Pored ovog dualiteta tematskog materijala, na snazi je i dualitet zvuka i tišine, što je istaknuto već samim naslovom dela. Čitava simfonija bazirana je na ideji „ukrštanja”: „neparni” stavovi (1, 3, 5, 7) zasnovani na „božanskom“ D-dur akordu su, kako simfonija odmiče, sve kraći i kraći, te kulminiraju – tišinom. Naime, u devetom stavu, Gubajdulina propisuje nemi „solo” za dirigenta, koji odbrojava kosmičke porcije dok muzičari pauziraju. S druge strane, „parni” stavovi (2,

4, 6, 8) progresivno su sve duži i zlokobniji: „utihnulost” muzičkih glasova u devetom stavu direktna je posledica apokalipse prikazane u osmom, najdužem i najdramatičnijem stavu. Treba napomenuti da su numeričke proporcije u ovoj simfoniji bazirane na „zlatnom preseku” i Fibonačijevom nizu, koji spadaju u Gubajdulina omiljena sredstva za strukturiranje ritmičkih, metričkih i formalnih proporcija muzičkog dela. Kompozitorka veruje da ritmovi zasnovani na Fibonačijevom nizu (1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, itd.) reflektuju najdublje i najiskonskije zakone po kojima je stvoren život. „Nemi” deveti stav koincidira sa tačkom „zlatnog preseka” čitave simfonije.

Nakon devetog stava, zone „nebeskih” i „zemaljskih” fenomena se konsoliduju, da bi se direktno sukobile u poslednjem, dvanaestom stavu; međutim, konačnog pobjednika nema. Kompozitorka poručuje da su ove dve sfere osuđene da koegzistiraju i da se ukrštaju. Ovozemaljska sfera povremeno pokušava da imitira kosmičku perfekciju, ili da naruši savršeni poredak; međutim, „nebeska” sfera suštinski ostaje neafektovana, neizmenjena, neukaljana. Gubajdulinin panteistički, kosmogonijski i organicistički muzički diskurs nudi spas od ovozemaljskih patnji u vidu mističkog ujedinjenja sa božanskim silama dočaranim numeričkim proporcijama i čistim durskim akordima.

Sličnu dramaturšku zamisao Gubajdulina sprovodi i u kompozicijama eksplicitno inspirisanim Novim zavetom, kao što su *Ofertorijum* (gde ona postepeno „raspinje” četiri žice na violončelu; pritom je raspinjanje najdublje žice *Ce* rezervisano za dramatski klimaks – Hristovu smrt), *Na krstu* (gde se harmonika i violončelo registarski postepeno približavaju da bi se „ukrstili” u trenucima najveće tenzije, opet u vezi sa Hristovim stradanjem) i mnogim drugim.

U Sovjetskom Savezu, Gubajdulina je, kao i Ustvoljska, gotovo do perestrojke morala da prikriva religiozni kontekst svojih dela. Pravo tržište za svoju muziku pronašla je na Zapadu, tako da su mnoga njena dela premijerno izvedena u Zapadnoj Evropi godinama, pa i decenijama pre nego što će dočekati premijeru „na domaćem terenu”. Međutim, mada Gubajdulina rodna, etnička i geografsko-politička drugost na Zapadu nisu bile problematične, i čak su

olakšale njeno brendiranje kao „egzotične vrste“, recepcija njenih dela nije uvek bila pozitivna. Osnovna zamerka upućena njenom opusu bila je da je nedovoljno avangardan, da „kasni“ u istorijskom smislu; ovakva presuda bila je posledica merenja njene muzike zapadnjačkim aršinima i zanemarivanja konteksta u kome su ta dela nastala. Naime, sovjetski „avangardisti“ usvojili su zapadnoevropske avangardne tehnike krišom, uz oštro suprotstavljanje oficijelnog establišmenta, i sa izvesnim „kašnjenjem“ koje je bilo posledica izolacije, nedostatka informacija i nemogućnosti putovanja na Zapad (Schmelz 2009).

S tim u vezi, zapadnoevropskim kritičarima smetala je i Gubajdulina sklonost ka mimezisu i primena blatantnih dualizama kojima je podržavala svoje religiozno-mističke narative. Naime, generacije zapadnoevropskih kritičara odgajane na posleratnom modernizmu i avangardi, sa uverenjem u autonomnost muzike, smatrale su ovaj „vanmuzički“ sadržaj dela zastarelom romantičarskom karakteristikom. Gubajdulina arabeska muzika prožeta uticajem hrišćanskih i orijentalnih religijskih i mističnih praksi procenjivana je u odnosu na kriterijume zapadnoevropske avangarde, te je proglašena monotonom, predugom, repetitivnom, zamornom, a kompozitorkine narativne strategije protumačene su ili kao dokaz njene „ženske rasprisanosti“, ili kao potvrda njene odanosti sovjetskoj (soc)realističkoj metodologiji. A u slučajevima kada su kompozitorkine religiozno-mističke sklonosti (koje su, kao što smo spomenuli, bile proizvod potrebe i potrage za duhovnim i moralnim vrednostima u agresivno ateističkom društvu) bile pomenute, obično su bile praćene negativnim komentarima, čak i neprikrivenim podsmehom. Na primer, britanski dirigent Sajmon Retl, koji je dirigovao premijerama nekoliko njenih dela, izjavio je: „Gubajdulina je potpuno luda žena, naravno na potpuno pozitivan način“ i „svo to njeno gledanje u nebesa je tipično za Ruse... ali siguran sam da ima nekog smisla“ (Kurtz 2007, 228-229).

Ovakve podrugljive izjave nisu pokolebale Gubajdulinu: ona spremno ističe svoje spiritualne uzore, počev od nemačkih romantičara (Majster Eckhart, Novalis, Rilke) do ruskih predrevolucionarnih umetnika i religioznih filozofa (Aleksandra Skrjabina, Kazimira Maljeviča, Pavla Florenskog i, posebno, Nikolaja Berđajeva). Berđajevljevi spisi bili su zabranjeni u Sovjetskom Savezu jer su pisani pod snažnim uticajem pravoslavlja; međutim, mogli

su se nabaviti preko disidentskih kanala. Gubajdulinu su u njima naročito privukle misli o konceptu umetničkog stvaralaštva, zasnovane na njegovoj interpretaciji biblijskog Stvaranja. Prema Berđajevu, Bog je stvorio svet, a pošto je Čoveka stvorio prema svom liku, čovek je kao kreativno biće dužan da nastavi stvaralački proces. Berđajev interpretira Boga kao fenomen u procesu konstantne evolucije, te smatra da ova evolucija zavisi od ljudskog delovanja. Čovek je „teurg”, božanski inspirisano biće koje učestvuje u neprekidnom stvaralačkom procesu. Naravno, Berđajev uvek govori o „čoveku” u muškom rodu, te zanemaruje mogućnost ženskog stvaralaštva; uprkos tome, Gubajdulina je prepoznala vezu između njegovog učenja i sopstvenog doživljaja kreativnog procesa (Lukomsky 1999, 30).

Međutim, uprkos identifikaciji sa Berđajevljevom interpretacijom Boga-tvorca, Gubajdulina nije, poput Ustvolske, negirala sopstvenu ženskost, niti je izbegavala komponovanje dela u kojima je mistični doživljaj prožet čulnim, gotovo erotskim senzacijama. U ovu grupu spadaju njene kantate inspirisane Orijentom *Noć u Memfisu* (1968) i *Rubajat* (1969); obe kantate zasnovane su na drevnoj istočnjačkoj poeziji (egipatskoj, odnosno persijskoj) u ruskom prevodu. Međutim, dok kantata *Noć u Memfisu* evocira jedan apstraktni, mistični, neprikriveno senzualni Orijent, te je solistički ženski glas (mecosopran) okružen horom potčinjenih, očaranih muskih glasova, u kantati *Rubajat* solista je muškarac, koji interpretira tekst pun dubokog bola. S obzirom na Gubajdulinine filozofsko-stvaralačke preokupacije, nije teško pogoditi da je protagonista ove kantate zapravo Isus Hrist, kojeg je kompozitorka „prerušila“ u Persijanca kako bi zavarala cenzore. Gubajdulina duboko saoseća sa Hristovim patnjama ali, u isto vreme, ona sebe doživljava kao životodavnu zavodljivu boginju, kao kreatorku sveta, kao „majku“ koja porađa i neguje muzički materijal i omogućava mu da razvije svoj puni potencijal. Za razliku od Galine Ustvolske, koja se odrekla majčinstva, tj. *prokreacije* (koja je isključivo žensko biološko svojstvo) da bi se u potpunosti posvetila komponovanju, tj. *kreaciji* (koja je u zapadnoj kulturi poistovećena sa superiornim muškim subjektom) (Citron 1993, 45-48), Gubajdulina nije osećala konflikt između ovih kulturoloških funkcija, te se ostvarila kao majka i u stvarnom životu.

Kao što sam istakla na početku, cilj ovog razmatranja nije bio da ponudi definitivne odgovore o značaju opusa ovih kompozitorki, već da razmotri okolnosti u kojima su stvarale i koje su uticale kako na njihova dela, tako i na recepciju njihovog stvaralaštva u sovjetskom kontekstu. Obe kompozitorke su, svaka na svoj način i nezavisno jedna od druge, često birajući teži put da bi ostale dosledne svojim političkim, moralnim i spiritualnim uverenjima, dokazale da komponovanje nije i ne može biti muško pravo i privilegija, te su pripremile teren za pojavu nove generacije kompozitorki, koja se afirmisala u godinama neposredno pred raspad Sovjetskog Saveza.

LITERATURA

- Bokman, Simon. 2007. *Variations on the Theme Galina Ustvolskaya*. Berlin: Verlag Ernst Kuhn.
- Citron, Marcia, 1993. *Gender and the Musical Canon*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Conquest, Robert. (ed) 1968. *Religion in the USSR*. London: The Bodley Head Ltd.
- Derks, Thea. 1995. Galina Ustvolskaya: "Sind Sie mir nicht böse!" (Very Nearly an Interview). *Tempo* 193: 31-33.
- Fanning, David. 2004. "Shostakovich and his Pupils". U *Shostakovich and His World*, ur. Laurel E. Fay, 275-302. Princeton/Oxford, Princeton University Press.
- Fanning, David. 2001. *Mieczysław Weinberg: In Search of Freedom*. Hofheim: Wolfe Verlag.
- Hakobian, Levon. 1998. *Music of the Soviet Age 1917-1987*. Stockholm: Melos.
- Kholopova, Valentina i Enzo Restagno. 2008. *Sofia Gubaidulina*. Moskva: Kompozitor.
- Kline, George L. 1968. *Religious and Anti-Religious Thought in Russia*. Chicago/London: The University of Chicago Press.
- Kurtz, Michael. 2007. *Sofia Gubaidulina – A Biography*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- Lemaire, Frans C. 1994. A Singular and Uncommon Fate. *Galina Ustvolskaya – Piano Sonatas*. Brussels: Megadisc. CD 7876: 2-5.

- Lukomsky, Vera. 1998a. My Desire is Always to Rebel, to Swim Against the Stream! Interview with Sofia Gubaidulina. *Perspectives of New Music* 36(1): 5-41.
- Lukomsky, Vera. 1998b. The Eucharist in My Fantasy: Interview with Sofia Gubaidulina. *Tempo* 206: 29-35.
- Lukomsky, Vera. 1999. Hearing the Subconscious: Interview with Sofia Gubaidulina. *Tempo* 209: 27-31.
- MacDonald, Ian. 20011. The Lady with the Hammer: The Music of Galina Ustvoljskaya. Dostupno na: <http://www.siu.edu/~aho/musov/ust/ust.html>
- Polin, Claire. 1994. The Composer as Seer, but not Prophet. *Tempo* 190: 13-17.
- Redepenning, Dorothea. 2008. *Geschichte der russischen und der sowjetischen Musik. Band 2 Das 20. Jahrhundert*. Laaber: Laaber-Verlag.
- Schmelz, Peter J. 2009. *Such Freedom, If Only Musical: Unofficial Soviet Music During the Thaw*. Oxford/New York: Oxford University Press.
- Schönberger, Elmer. 1992. *De vrouw met de hamer & andere componiste*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Schwarz, Boris. 1983. *Music and Musical Life in Soviet Russia 1917-1981*. Bloomington: Indiana University Press.
- Suslin, Viktor. 2002. “The Music of Spiritual Independence: Galina Ustvoljskaya”. U *Ex Oriente... I: Ten Composers from the Former USSR*, ur. Valeria Tsenova, 99-114. Berlin: Ernst Kuhn Verlag.
- Suslin, Viktor. 2011. *Galina Ustvoljskaya – Sikorski. Catalogue of her works*. Hamburg: Hans Sikorski.
- Tishchenko, Boris. 1990. Galina Ustvoljskaya. *Sovjetska muzika*. (April-Jun): 21-22.
- Ustvoljska, Galina. 1988. Pismo upućeno Viktoru Suslinu, datirano 29.09.1988. (nije objavljeno). Ustupljeno od strane izdavačke kuće Hans Sikorski, Hamburg.
- Ustvoljska, Galina. 1994. Pismo upućeno Viktoru Suslinu, datirano 01.01.1994. (nije objavljeno). Ustupljeno od strane izdavačke kuće Hans Sikorski, Hamburg.
- Ustvoljskaya, Galina. 2001. “Thoughts About the Creative Process”. Warsaw: The Warsaw Autumn Festival Catalogue.

„Comrades” Ustvolskaia and Gubaidulina: On the Status of Women Composers in the Soviet Union

Ivana MEDIC

Summary: In accordance with the newly-proclaimed ideology of class and gender “equality” in the years immediately after the establishment of the communist government in the Soviet Union, women – “comrades” – were encouraged to become active protagonists in the country’s social, political and cultural life. Yet, for a long time, the profession of a composer of art music remained almost exclusively male. In this paper I discuss the lives and careers of two Soviet female composers, Galina Ivanovna Ustvolskaia (1919-2006) and Sofia Asgatovna Gubaidulina (1931-), who both faced numerous challenges, being women in a “men’s profession”, and had to wait for many decades for their oeuvres to get the recognition that they deserved. Their status in the Soviet Union was further complicated by the fact that they both refused official commissions and decided against joining the Communist Party, but also by the non-commercial and uncompromising character of their music and the fact that their works were inspired by religious and mystical phenomena. The most important issue discussed here is the perception of Ustvolskaia as the more “masculine” and Gubaidulina as the more “feminine” composer. My goal is to demonstrate that not only their music but also the events from the two composers’ personal lives, their relationships, ethnicities, and many other factors, influenced the reception of their works (and their artistic personalities in general), both in the Soviet and in the broader European context.

Key words: the Soviet Union, women composers, status, art music, symphony, avant-garde, religion, Galina Ustvolskaia, Sofia Gubaidulina, Dmitri Shostakovich