

Tamara B. Stanić  
Muzička škola „Isidor Bajić”, Novi Sad  
Studentkinja doktorskih studija  
tamsta10@yahoo.com

doi: 10.19090/zjik.2017.317-331  
UDK 821.131.1.09-32 Verga G.  
Pregledni naučni rad

## KNJIŽEVNI VERIZAM U ITALIJANSKOJ JEDNOČINKI *KAVALERIJA RUSTIKANA*<sup>\*</sup>

**SAŽETAK:** U ovom radu prikazaćemo značajan uticaj književnog dela „Kavalerija Rustikana“ italijanskog predstavnika verizma Đovanija Verga iz druge polovine XIX veka na nastanak libreta istoimene opere Pjetra Maskanjija nekoliko godina kasnije. Kako bismo shvatili razloge izuzetne popularnosti ove opere, čiji uspeh ne jenjava ni u današnje vreme, analizirali smo književni izvor iz kojeg je potekla, motive nastanka opere, te razlike i sličnosti Maskanjijeveg libreta i Vergine novele. Nakon predstavljanja pojave verizma i uticaja ovog pravca na razvoj književnosti i opere XIX veka u Italiji, osvrnućemo se na uticaj kritičara opere tog doba koji su bili povod za živu diskusiju i česte polemike u književnim i lirskim krugovima uprkos nesumnjivo pozitivnom odjeku ondašnje operске publike. Kontrastivnom analizom tekstualnih struktura ključnih delova novele i libreta istaći ćemo sličnosti i razlike između ova dva umetnička dela. Cilj ovog rada je da ukaže na značaj i uticaj verističkih elemenata Maskanjijeve jednočinke, kao i na način na koji ih je on približio publici do te mere da je ona obezbedila dugotrajni uspeh Vergijeve novele.

*Gljučne reči:* verizam, novela, jednočinka, Maskanji, Verga

### **Uticaj književnog verizma u Italiji XIX veka na nastanak libreta *Kavalerije Rustikane***

U drugoj polovini XIX veka na polju književnosti javlja se nov pokret, karakterističan po svojoj težnji da na realan način prikaže istinitost i opiše stvarnost. Italijanski teoretičar književnosti Đulio Feroni u svom delu *Istorija italijanske književnosti* na verodostojan način opisuje uzroke nastanka ovog književnog pravca:

---

<sup>\*</sup> Jedan deo ovog rada je rezultat istraživanja sprovedenog na master tezi *Operaska sudbina Kavalerije Rustikane*, odbranjenoj u Beogradu 2010. godine pod mentorstvom prof. dr Dušice Todorović Lacave.

U Italiji su razni pokušaji, započeti dosta ubedljivo već pedesetih godina, da se uspostavi neposredan odnos sa stvarnošću doveli do veoma uporne upotrebe pojma *vero* (istina, istinitost), što je imalo za posledicu prihvatanje termina *verizam*. Taj izraz je počeo da se širi šezdesetih godina, a sedamdesetih je prihvaćen kao formula za definisanje novog načina pripovedanja okrenutog ka Zoli i francuskom naturalizmu, ali sa svojim posebnim specifičnostima (Feroni 2005: 241).

Italijanski pisac i književni kritičar Elijo Ćoanola smatra da sa poetske tačke gledišta, u užem smislu, verizam u sebi sadrži potrebu za objektivnim i potpunim sagledavanjem stvarnosti:

Dal punto di vista della poetica in senso stretto, il verismo sostiene la necessità di una riproduzione obiettiva e integrale della realtà... (Ćoanola 1996: 581–82)

Verizam je kao pokret nastao u Milanu, što ne treba da čudi s obzirom na to da je ovaj grad posle Rizordimenta,<sup>1</sup> nacionalnog pokreta za ujedinjenje Italije, postao sedište brojnih društvenih i kulturnih dešavanja. Upravo u Milanu, za vreme formiranja verizma radio je i živio Ćovani Verga (1840–1922), jedan od najznačajnijih predstavnika verističkog pravca u književnosti. Njegova čuvena novela *Seosko viteštvo* (*Cavalleria rusticana*, 1880) najbolji je primer naturalističkog pristupa u književnosti, a njene adaptacije poslužile kao osnov za nastanak libreta jedne od najuspešnijih verističkih jednočinki druge polovine XIX veka, *Kavalerije rustikane*, mladog Pjetra Maskanijja (1863–1945). Maskanijjeva verzija je četiri godine kasnije adaptirana u pozorišnu dramu. Ipak, ni novela ni drama nisu postigle toliku popularnost koliko je doživela Maskanijjeva jednočinka već nakon prvog izvođenja.

U ovom radu ćemo prikazati kojim sredstvima se služio mladi kompozitor kako bi privukao što veću pažnju ondašnje operске publike, koja je nakon romantizma bila željna novih sadržaja. To ćemo postići komparativnom analizom ključnih delova književnog i operskog teksta, pri čemu ćemo naročito istaći razlike na kojima je insistirao Maskanji, jer je upravo originalnim i neuobičajenim idejama za to doba privukao ogromnu publiku, uprkos brojnim zamerka kritičara iz muzičkih krugova. Pored sadržajnih, skrenućemo pažnju i na jezičke razlike između izvorne novele i libreta, kojima je Maskanji pribegao kako bi jezik opere približio

---

<sup>2</sup> Italijanski termin *Risorgimento*, koji doslovno znači „preporod“, predstavlja nacionalni pokret za stvaranje jedinstvene države Italije tokom XIX veka, koji je predvodio general, revolucionar i čuveni italijanski književnik Ćuzepe Garibaldi.

običnom narodu. Radi boljeg razumevanja izvornog teksta i opere sve predstavljene tekstualne delove smo preveli na srpski jezik, a pojedine delove opere sa sicilijanskim dijalektom smo prikazali i na standardnom italijanskom jeziku. Ovim radom želimo da ukažemo na relevantnost verističkih elemenata i društvenih aspekata tog doba na znatnu prihvaćenost libreta ove jednočinke među širim narodnim masama tokom više od 130 godina nakon prvog izvođenja.

### **Društvene okolnosti za vreme stvaranja libreta *Kavalerije rustikane***

Pjetro Maskanji, dvadesetšestogodišnji student milanskog Konzervatorijuma, u klasi profesora Amilkare Ponkijelija<sup>2</sup> preko noći je doživeo uspeh koji više nikada neće ponoviti, a izvučen iz anonimnosti mogao se pohvaliti i znatnim novčanim dobitkom.<sup>3</sup> Mladi kompozitor je prolazio trnovit put do svog uspeha. Kritičari su bili prilično negativno nastrojeni prema Maskanjiju zamerajući mu pre svega neiskustvo i isuviše inovacija odjedanput (Tomasi 1971, AVVV 1990). Oni koji su osuđivali Maskanjijevu operu očigledno nisu razumeli njegovu nameru da operu približi što većem i širem krugu publike i da postigne jasan uspeh kako na polju publiciteta tako i u materijalnom smislu, što je u to vreme uticalo na osporavanje njegovog vidnog talenta i umetničkog senzibiliteta.

Ono što godinama intrigira kako našu tako i stranu kritiku jeste upravo libreto za koji je Maskanji angažovao svoje prijatelje, mlade i neafirmisane pisce Tocetija i Menašija.<sup>4</sup> Pojedini teoretičari operске muzike smatraju da se može naći direktan predak Maskanjijeve opere upravo u Bizeovoj operi *Karmen*, ističući da standardni delovi opere ne odgovaraju savremenim trendovima evropske tradicije i da deluju prolazno (Morini 1990: 175). Bize sa svojom *Karmen* u prvi plan muzičke scene ističe „istinitost“ bez ikakvog ulepšavanja, pa su se na operskoj pozornici počeli javljati verno opisani likovi iz svih društvenih slojeva, u živopisno ocrtanim ambijentima. Sa literarnog stanovišta gledano, libreto *Kavalerije* na prvi pogled nije bio nimalo impresivan i zato su kritičari i požurili da ga osude. Mnogo se polemisalo o prosečnosti libreta, koja je bila rezultat načina na koji su početnici Maskanji i

---

<sup>2</sup> Amilcare Ponchielli, čuveni italijanski kompozitor druge polovine XIX veka.

<sup>3</sup> Maskanji je godinu dana pre prvog izvođenja opere osvojio prvu nagradu na konkursu milanske muzičke izdavačke kuće Edoardo Sonconjo u konkurenciji od 73 pristigla rada da bi tokom brojnih kasnijih izvođenja *Kavalerije rustikane* zaradio pozamašnu novčanu svotu.

<sup>4</sup> Reč je o autorima Đovani Tardoni Toceti i Gvido Menaši, koji su kao libretisti postigli najveći uspeh upravo sa *Kavalerija rustikanom*.

njegove kolege libretisti iz Toskane, Đovani Tardoni-Toceti i Gvido Menaši doživeli Verginu poetsku nameru.

Smatramo da je Maskanjijeva opera postala remek-delo zbog bezvremenih kvaliteta i majstorske integracije tradicionalnih operskih elemenata i inovativnih tehnika. Ta opera je balans starog i novog, dovoljno poznata staroj operskoj publici i dovoljno privlačna novim posetiocima opere, i istovremeno inovativna do te mere da bude smatrana pionirskim poduhvatom.

### **Komparativna analiza libreta i novele**

Predstavićemo prvo jedno od najkontroverznijih mesta u Maskanjijevoj operi, sa Turiduovom Sičilijanom, što je jedna od najspornijih tačaka opere (Morini 1990: 8). Kritičari potcenjivački spominju hor Sičilijanu, smatrajući da predstavlja svojevrsno otuđenje od Verginog originala (Vlad 1990: 43). Pri tome su libretisti delimično ignorisali pravi sicilijanski dijalekt, ali to i nije tako uznemiravajuća činjenica s obzirom na to da svaki operski pevač po svom senzibilitetu može da odstupi od originalne verzije. U prilog tome govori i činjenica da je tenor koji je prvi otpevao ulogu Turidua, Roberto Stanjo, i sam Sicilijanac, ponovo napravio versifikaciju arije što je i sam Maskanji pozdravio. Opera, međutim, počinje predigrom koja u sebi sadrži i Turiduovu Sičilijanu koja se peva uz harfu iza kulisa, što je do tog momenta bilo nezamislivo, a na taj način Maskanji je postigao sjajnu dramatičnost koja nas psihološki, na veoma suptilan način, priprema za ono što sledi.

Scena počinje sunčanim jutrom na seoskom trgu, na kojem se seljani okupljaju pred crkvom u svečanom raspoloženju. Tokom cele scene čuje se melodična horska tačka, koja započinje javljanjem i odazivanjem pojedinih grupa, kao što je prikazano u sledećem primeru:

Libreto:

Coro d'introduzione	Uvodni hor <sup>5</sup>
Donne (di dentro )	Ženski hor (iza kulisa)
<i>Gli aranci olezzano</i> <i>Sui verdi margini</i> <i>Cantan le allodole</i> <i>Tra i mirti in fior;</i> ...	Oseća se miris narandži Po zelenom lišću Pevuše poljske ševe Među borovnicama u cvatu ...
Uomini (di dentro)	Muški hor (iza kulisa)
<i>In mezzo al campo</i>	Na polju,
<i>Tra le spiche d'oro</i> <i>Giunge il rumor</i> <i>Delle vostre spole</i> <i>Noi stanchi</i> <i>Riposando dal lavor</i> <i>A voi pensiam,</i> ...	Među zlatnim klasjem Čuje se žamor vašeg tkanja Mi umorni Odmarajući od teškog posla Na vas mislimo ...

(Mascagni 1930: 4)

Smatramo da ovakav opis idiličnog jutra nije u skladu sa Verginim realističnim i pomalo mračnim pogledom na stvarnost, ali kritičari tog doba, kao što je, na primer, Eduard Hanslik, zameraju Maskanjiju tj. libretistima da je opera poprimila romantične elemente a da su oni tome svesno prišli ne bi li se dodvorili publici koja je na ovakve lirske forme navikla, čime bi izbegli rizik od mogućeg neuspeha (Morini 1990: 8). Po našem mišljenju ovakav korak mladog Maskanjija bio je potpuno razumljiv jer je kolorizmom, belkantom i veselom melodikom kočijaša Alfija realno i autentično prikazana atmosfera uskršnjeg nedeljnog jutra. Kako bi dao oduška svom razočaranju, odbačeni Turidu svake noći peva serenade Loli:

Novela:

(...) Si sfogò coll'andare a cantare tutte le canzoni di sdegno che sapeva sotto la finestra della bella. Che non ha nulla da fare Turiddu della gna Nunzia, 'dicevano i vicini', che passa le notti a cantare come una passera solitaria?

<sup>5</sup> Prevod na srpski jezik je delo autora ovog rada.

(...) Odlazio je pod leptičin prozor da joj peva sve pesme koje je znao. Komšije su govorile da uzalud provodi noći pevušeći kao usamljeni vrabac i da nema on šta da radi kod gospođe Nunciije.

(Verga 1983: 193)

U noveli Turidu na ovaj način privlači pažnju seljana a kod čitalaca se budi osećaj važnosti trenutka. Novela takođe pruža inspiraciju za poeziju koja je korišćena u Sičelijani. Pronalazimo jaku vezu između prva četiri stiha arije koja se pevaju na sicilijanskom dijalektu, a koja mi ovde prikazujemo i na standardnom italijanskom jeziku uz prevod na srpski, i scene zavođenja u Verginoj noveli.

Libreto:

arija na sicilijanskom dijalektu	arija na standardnom italijanskom	arija na srpskom
<i>O Lola ch'ai di latti la cammisa</i>	<i>[O Lola che hai la camicia di latte]</i>	O Lola, u haljini belo kao od mleka
<i>Si bianca e russa comu la cirasa,</i>	<i>[Sei bianca e rossa come la ciliegia,]</i>	Rumena i zdrava kao trešnja
<i>Quannu t'affacci fai la vucca a risa,</i>	<i>[Quando ti affacci fai ridere la bocca,]</i>	Na tvoju pojavu osmehuju se svi
<i>Biato cui ti dà lu primu vasu !</i>	<i>[Beato chi ti darà il primo bacio!]</i>	Blagoslovljen je onaj ko ti pruži prvi poljubac

(Mascagni 1930: 7)

Drugi stih serenade je prilično verno izveden iz situacije u noveli kada Lola ostaje zaprepašćena u trenutku kada ugleda Turidua.

Novela:

Finalmente s'imbattè in Lola che tornava dal viaggio alla Madonna del Pericolo, e, al vederlo, non si fece nè bianca nè rossa quasi non fosse stato fatto suo.

(Konačno je nabasao na Lolu koja se vraćala sa hodočašća, i čim ga je videla, ustuknula je, nit je prebledela nit pocrvenela).

(Verga 1983: 194)

Ono što zaista moramo da priznamo mladom Maskanjiju jeste odlučnost da svoju melodramu započne dugim instrumentalnim i vokalnim uvodom, arijom koju tenor peva iza spuštenih kulisa, što je do tada neviđeno a sjajno prihvaćeno od

strane vrlo zahtevne italijanske publike Jednostavne harmonije, lake orkestracije na sicilijanskom dijalektu, ova arija predstavlja idiličan uvod burnim događajima koji slede. Pored vokalne jačine tenora oduševljava nas i orkestarski intermezzo u kojem se maestozni crescendo violina stapa sa melodičnim akordima harfe i zvucima orgulja. Sičilijana je lepa i vedra i u njoj prepoznamo Maskanijjevo dobro poznavanje mediteranskog melosa.

Nakon što muški hor izlazi sa scene, počinje druga scena u kojoj se bolna Santuca obraća mami Lučiji i traži svog voljenog Turidua. Kratak ali dinamičan dijalog dva glavna ženska lika je još jedno inovativno iznenađenje koje nam je Maskanji pripremio u odnosu na Verginu izvornu novelu. Ovaj dijalog predstavlja svojevrsan *canto libero*, dramatičan recitativ u kojem nam neutešna Santuca nagoveštava zaplet događaja svojim, sada već svima dobro poznatim uzvikom više nego konstatacijom... Sono scomunicata (Obeščašćena sam)! Mnogo se polemicalo oko ove izjave. Jedni tvrde da ju je Turidu obeščašćio samo time što ju je posećivao, a drugi, mnogo slobodniji, smatraju da je bila trudna.<sup>6</sup>

Gromkim baritonom u trećoj sceni pojavljuje se kočijaš Alfijo.

Libreto:

<i>Il cavallo scalpita, I sonagli squillano, schiocca la frusta. – Ehi la’ – Soffii il vento gelido, Cada l’acqua e nevichi, A me che cosa fa?</i>	Konj u kasu Čuju se praporci bič odzvanja. – Eeej, tamo I da dune hladan vetar, I da padnu sneg i voda. Šta mi mogu?
--	---

(Mascagni 1930: 5)

Njegove reči praćene su limenim instrumentima, timpanima, bubnjevima i činelama. Ova gromka, gotovo vatrena, melodija predstavlja često mesto sporenja kritičara operske muzike (Vlad 1990: 13). Naime, koliko god da je Maskanji bio inovativan, ovom prilikom se ugledao na čuvenog nemačkog romantičara Riharda Vagnera. Podsećamo da se Vagner u to vreme smatrao tvorcem sjajnih i nepredvidivih instrumentalnih kombinacija i kao takav postavljao veoma visoke kriterijume svima onima koji su poželeti da zadive i oduševе opersku publiku. Iako je u *Kavaleriji* ovakav Maskanijjev potez bio isuviše naglašen i možda nepotreban,

<sup>6</sup> Do ove informacije došli smo tokom intervjua sa operskom pevačicom Violetom Srećković, mecosopraniškinjom Srpskog narodnog pozorišta, obavljenog dana 02. 08. 2010.

verovatno je bio uzrokovan željom i potrebom mladog autora da što pre zadobije simpatije publike i kritike proverenim Vagnerovskim muzičkim trilerima. Sledećom scenom mladi kompozitor se ipak vraća svom verističkom pristupu i nudi nam gotovo savršenu vokalno instrumentalnu postavku u kojoj Santuca, potpuno skrhana bolom, otvara svoje srce i dušu Turidovoj mami, gospi Nunci.

Libreto:

<p>Santuzza: <i>Voi lo sapete o mamma, prima d'andar soldato Turiddu aveva a Lola eterna fe' giurato. Torno, la seppe sposa e con un nuovo amore Volle spegner la fiamma che gli bruciava il cuor. M'amo, l'amai .Quell'invida d'ogni delizia mia, Del suo sposo dimentica, arse di gelosia... Me l'ha rapito.Priva dell'onor mio rimango: Lola e Turiddu s'amano, io piango....</i></p>	<p>O mama, dobro znate, pre nego što je otišao u vojsku, Turidu se zakleo Loli na večnu ljubav,  Kada se vratio, saznao je da je pronašla novu ljubav. Poželeo je da ugasi plamen ljubavi.  Voleo me je, volela sam ga. Ta ljubomorna zavodnica... Na svog verenika je zaboravila....  Posedovao me je. Bez časti ostadoh:  Lola i Turidu se vole, ja plačem...</p>
--	---

(Mascagni 1930: 8)

Jasno nam je da su libretisti izvorni tekst morali da sažmu u jednu efektanu i snažno obojenu scenu između ostavljene Santuce i nepoverljive mame Lučije (Gna Nunzia u istoimenoj drami) i time ipak malo promenili sadržaj Vergine drame. Naime, da bismo shvatili adaptaciju koju su izvršili libretisti, neophodno je da upoznamo lik Santuce. Italijansko žensko ime Santa postaje Santuca, deminutiv koji nam mnogo govori o samom liku, te je prikazuje kao krhku, nežnu i nesrećnu. Profilom žrtve, libretisti su uspeli da kod publike izmame saosećanje i empatiju. Dok je u noveli glavni lik Turidu, u noveli je to Santa. Verga je u svojoj noveli predstavlja prilično površno, bez posebno naglašene emotivne i psihološke težine, u



njegovom delu ona je samo Santa, čist stilski i lingvistički izraz koji će tek u operi postati emotivno snažno obojen.

Novela:

Di faccia a compare Alfio ci stava massaro Colla, il vignaiuolo, il quale era ricco come un maiale, dicevano, e aveva una figliuola in casa. Turiddu tanto disse e tanto fece che entrò camparo da massaro Cola, e cominciò a bazzicare per la casa e a dire le paroline dolci alla ragazza. – Perché non andate a dirle alla gna Lola ste belle cose? rispondeva Santa.- La gna Lola è una signorona! La gna Lola ha sposato un re di corona, ora!- Io non me li merito i re di corona.- Voi ne valetate cento delle Lole, e conosco uno che non guarderebbe la gna Lola, nè il suo santo, quando ci siete voi, chè la gna Lola, non è degna di portarvi le scarpe, non è degna. (...) Mangiatemi pure cogli occhi, che briciole non ne faremo...

Pred drugom Alfijom pojavio se gazda Kola, jako bogat i imućan vinogradar, a govorilo se da ima ćerku za udaju. Turidu se sprijateljio sa gazdom Kolom, i počeo da se udvara njegovoj ćerki. – Zašto te lepe reči ne uputite gospi Loli?, odgovarala bi mu Santa. – Gospa Lola je sada prava gospođa! Udala se za kraljevsku lozu! – Ja ne zaslužujem kraljevsku krunu. – Vi vredite kao sto Lola, i poznajem jednog koji ne bi ni pogledao gospu Lolu, ni njenog sveca, gospa Lola nije dostojna da vam nosi cipele, nije dostojna... Pojedite me pogledom, mrvice nećemo ostaviti...

(Verga 1983:192)

Kao što je čitaocima Vergine novele poznato, Santa je predstavljena kao lakomislena devojka kojom se Turidu poigrava. Maskanjijeva Santuca je znatno emotivnija te tako imamo jedan oblik gradacije Santinog lika od prilično marginalnog u noveli do krucijalnog lika u operskoj adaptaciji. U noveli ona ne plače i nije tip osobe sklon suzama, što potvrđuju i njene reči upućene Alfiju.

Novela:

Non son usa a piangere! (...) non ho pianto nemmeno quando ho visto con questi occhi Turiddu della gna` Nunzia entrare di notte in casa di vostra moglie.

Nisam laka na suzama! (...) nisam plakala ni kada sam videla Turidua da ulazi u kuću vaše žene.

(Verga 1983: 196)

U operi nailazimo na drugačiju situaciju. Maskanjijeva Santuca nas potpuno iznenađuje svojim jakim emocijama:

Libreto:

Turiddu mi tolse l'onore, / e vostra moglie lui rapiva a me!  
Turidu mi je oduzeo čast, a vaša žena ga je uzela od mene.

(Mascagni 1930:8)

Korak po korak i umanjuje se težina strasnog odnosa glavnih protagonista. Turidu je prvo ulazio u Lolinu kuću, zatim je odlazio kod nje da bi ga na kraju Lola svojim zavodničkim osobinama preotela od Santuce. Na ovaj način Turidova zainteresovanost za Santucu gubi na svojoj težini i dobija čisto platonski prizvuk. U operskoj adaptaciji se ističe jedno i bolno Santucino ja.

Libreto:

<i>La tua Santuzza</i> <i>Piange e t'implora</i> <i>Come cacciarla</i> <i>Così tu puoi ?</i>	Tvoja Santuca Plače i preklinje te Kako možeš da je oteraš?
---	--

(Mascagni 1930:10)

Hor u Maskanjijevoj operi, bez sumnje, naglašeno idealizuje život seljaka-nadničara u kasnom XIX veku u Siciliji. Još jedan aspekt tog hora jeste da pruža umirujući osećaj koji čini da ti seljaci izgledaju još šarmantnije nego što to zaista jesu, pa stoga ne čudi što mu mnogi zameraju suviše sladunjav stil u odnosu na Verginu tragičnu realnost (Andreis 1989: 43). Moramo da primetimo da malo koja opera posvećuje toliko mnogo vremena horskoj muzici a tako malo samim protagonistima, kao što je to slučaj u Kavalaciji. Naglasak na sveprisutni hor postiže isti efekat kao i onaj koji postižu četiri originalna lika seljaka u Verginom delu. Maskanji oživljava zajednicu kroz upotrebu hora i to upravo zahvaljujući njihovom stalnom prisustvu u operi.

S obzirom na to da se radnja odigrava u okviru aristotelovskog vremenskog okvira od 24 časa, Maskanji nije više mogao da dozvoli da se Turidu i Alfijo sreću kod stabala smokve dan nakon što se desio incident sa grizenjem uha *allo spuntar del sole* (pri izlasku sunca), kao što je to bio slučaj u noveli. Maskanji je morao da osmisli način kako da postavi Turida, vojnika sposobnog za borbu, u direktno nepovoljan položaj u odnosu na kočijaša i na taj način dovede tragediju do logičkog zaključka. Dok se Turidu oprašta od majke, osećaj zle sudbine se očitava u njegovom pijanstvu. Stoga on kaže:

Novela:

*Dico così, come parla il vino, che ne ho bevuto un dito di soverchio, e vado a far quattro passi per dar aria al cervello.*

Govorim ovako, kao što bi reklo vino, kojeg sam previše popio, idem napolje da razbistrim glavu.

(Verga 1983:197)

Maskanjijeva opera prihvata važnost Turidovog pijanstva i tako zdravici daje dramsku relevantnost u ulozi kojom se tragedija dovodi do vrhunca. U operi Turidu je još teatralniji po pitanju loših efekata koje oseća od popijenog vina, i to više puta ponavlja. Prvo peva:

Libreto:

<i>Mamma, quel vino è generoso, e certo oggi troppi bicchier ne ho tracannato.</i>	Mama, ovo vino je pitko, i danas sam previše popio.
--	---

(Mascagni1930:10)

Potom se važnost njegovog pogoršanog stanja još više ističe dok se oprašta od mame Lučije žalosno pevajući: *È il vino che mi ha suggerito!* (Vino je krivo za sve!). Naposljetku, tu je i završni momenat opere u kojem su libretisti Tardioni-Toceti i Menaši promenili Vergin original: *Hanno ammazzato compare Turiddu! Hanno ammazzato compare Turiddu!* (Ubili su Turidua, ubili su Turidua!) Taj trenutak nije veran originalu u kojem se Turidu na kraju obraća majci: *Mamma mia!* Iako je i Vergin kraj dramatičan i bolan, Maskanjijeve završne reči daju ovoj tužnoj ljubavnoj priči savršenu završnicu. Među svim epizodama koje su nas, svaka na svoj način, dovodile do konačne tragedije, opraštanje od majke *l'addio alla madre* zaslužuje posebnu pažnju i mesto ovog Maskanjijevog remek-dela.

Novela:

Mamma, – le disse Turiddu, – vi rammentate quando sono andato soldato, che credevate non avessi a tornar più? Datemi un bel bacio come allora, perché domattina andrò lontano.

(Mama, reče joj Turidu, žalili ste se kada sam odlazio u vojsku verujući da se neću više vratiti? Poljubite me sada kao onda zato što ću sutra otići daleko.)

(Verga 1983: 198)

Libretisti su shvatili važnost poslednjih Turiduovih reči u istoimenoj noveli pa su i poslednje reči nesrećnog mladića, u operskoj adaptaciji, takođe upućene majci:

Novela:

Turiddu annaspò un pezzo di qua e di là fra i fichidindia e poi cadde come un masso. Il sangue gli gorgogliava spumeggiando nella gola, e non potè profferire nemmeno: – Ah! mamma mia!

Turidu se zanjihao malo levo malo desno među smokvama i zatim pao kao klada. Krv mu je šikljala iz usta i jedva je uspeo da izgovori: – Ah, majko moja!

(Verga 1983:198)

Libreto:

<i>Per me pregate Iddio!</i> <i>Un bacio, mamma... un altro bacio...addio!</i>	Za mene molite Gospoda! Jedan poljubac, majko, još jedan.... Zbogom!
---	--

(Mascagni1930:11)

Poslednje njegove misli usmerene su ka Santuci:

Libreto:

<i>... se io non tornassi... voi dovrete fare da madre a Santa, ch'io le aveva giurato di condurla all'altare</i>	... Ako se ja ne vratim.... Vi morate da budete uz Santucu, jer sam joj obećao da ću je odvesti do oltara...
---	--

(Mascagni 1930: 12)

Iako je Santuca glavni ženski lik u Maskanjijevoj operi, a ova ženska rola je imala najviše promena u odnosu na istoimenu novelu, druga osoba od ključne važnosti je mama Lučija. Svi je zovu *mamma*, čak i Alfijo. Iako nema svoju ariju i

veoma malo peva u operi, ona jedina istinski oseća sve moralne posledice Turidovog raskalašnog ponašanja.

Pošto lik majke nije doživeo primetniju metamorfozu, te skoro da nema razlike u dramskoj i operskoj Lučiji, neki likovi kao stric Brazio, Kamila i Pipuca su morali da budu žrtvovani prilikom operске adaptacije, a sve u cilju sažetije i efektnije strukture samog libreta. Promene koje su izvršene nalaze svoje opravdanje već u samoj Verginoj drami, u kojoj autor kristališe svoje likove iz novele i potpuno ih emotivno određuje. Da bi ovakav preobražaj dobio na svom značaju, Verga menja narativnu tehniku a likove, ambijent i vremensko-prostorne koordinate prilagođava zahtevima scene. Poznajući očekivanja i zahteve publike, Verga u svojoj drami naglašava liturgijsko-sakralni momenat, što predstavlja odličnu podlogu za Maskanjijevu melodramu.

U velikoj meri je Vergina novela pomogla pisanju ovoliko životne opere. Publika se zasitila starih zamkova, bahatih kraljeva, velikih ratnika i njihovih velikih ratova. Opera se ovog puta približila ljudima, sišla je na trg i dotakla svaki zaseok i uličicu malih mesta i njihovih meštana. Došla je iznenada i neočekivano. Uzbukala je pozorišne ustajale vode i publika je, konačno, pronašla svoju muziku.

### **Zaključak**

Maskanjijeva *Kavalerija rusticana* po svom formalnom, sadržajnom i muzičkom sklopu, predstavlja jedinstveno delo u operskoj literaturi i važan momenat u istoriji operске umetnosti. Iako je ova opera u pojedinim svojim delovima originalna, ona se većim delom oslanja na istoimenu Verginu novelu. Ovim radom smo ukazali na to da *Kavalerija rustikana*, svojim bogatim kontrastnim situacijama, smelim harmonijama, scenskom dinamikom, melodijski sveža, ali pre svega puna životnog realizma, bez sumnje predstavlja veristički pristup u operskoj umetnosti. Kontrastnom analizom ključnih delova Vergine novele i Maskanjijeve opere ukazali smo na sličnosti i razlike ova dva umetnička dela. Maskanji je uveo nekoliko inovacija u odnosu na originalnu verziju Vergine novele s ciljem da naiđe na bolji odziv publike, što je na kraju i postigao.

Među značajnije razlike smo izdvojili sledeće: uvođenje hora Sičelijane umesto likova seljaka u noveli, upotrebu sicilijanskog dijalekta u pojedinim delovima opere, oblikovanje lika Vergine Sante u skladu sa jezičkom modifikacijom njenog imena u operi, uvođenje dijaloga između ženskih likova koji ne postoje u noveli samo da bi se postigao njihov bolji karakterni i kontekstualni opis, veće

isticanje pojedinih likova iz novele (Turidu, Santuca) uz zanemarivanje nekih drugih (stric Brazio, Kamila i Pipuca).

## LITERATURA

- AAVV (a cura di Piero Ostali). 1990. *Cavalleria rusticana 1890–1990. Cento anni di un capolavoro*. Milano: Casa musicale Sonzogno.
- Alberti, Lučano. 1974. *Muzika kroz vekove*. Beograd: Vuk Karadžić.
- Andreis, Josip. 1989. *Povijest glazbe*. Zagreb: SNL.
- Feroni, Đulio. 2005. *Istorija italijanske književnosti*. Podgorica: CID.
- Gioanola, Elio. 1996. *Storia della letteratura italiana*. Milano: Librex edizioni.
- Mascagni, Pietro. 1930. *Cavalleria rusticana, melodramma in un atto di G. Targioni-Tozzetti e G. Menasci*. Milano: Casa musicale Sonzogno.
- Tomasi, Gioacchino Lanza. 1971. *Guida all'opera*. Milano: Mondadori.
- Treccani, Giovanni. 1950. *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani.
- Verga, Giovanni. 1983. *Tutte le novelle*. Milano: Mondadori.

Tamara B. Stanić

LITERARY VERISMO IN AN ITALIAN ONE-ACT PLAY *CAVALLERIA RUSTICANA*

Summary

This paper will show the significant influence of the literary work of the *Cavalleria rusticana* by the Italian representative of verismo, Giovanni Verga from the second half of the 19th century, on the emergence of the libretto of the opera with the same name by Pietro Mascagni several years later. In order to comprehend the reasons for the extraordinary popularity of this opera, whose success does not lessen even nowadays, we have analysed the literary source from which it originated, the motives for its emergence and the differences and similarities between Mascagni's libretto and Verga's novella. Upon presenting verismo and its influence on the development of literature and opera of the 19th century in Italy, we have reviewed the influence of the opera critics of that time who were the cause for live discussions and frequent polemics in literary and lyrical circles despite the undoubtedly positive echo of the then opera audience. Using contrastive analysis of semantic-syntactic structures of key parts of the novella and libretto, we have pointed out the similarities and differences between these two works of art. The purpose of this paper is to indicate the significance and influence of the elements of verismo in Mascagni's one-act play, as well as the way he brought them closer to the audience to the extent it ensured long-lasting success of Verga's novella.

*Key words:* verismo, novella, one-act opera, Mascagni, Verga.

