



Gregor Gruden, Viktorija Bencik Emeršič

## Tatjana Ažman

# Turandot, zgodba o smrti in življenju

Uganke so si ljudje nekoč pogosto zastavljali na porokah ali pogrebih, saj je njihova struktura odražala strukturo teh dveh življenjskih dogodkov. Pravilni odgovor je lahko v dejanskem smislu združil na videz nepovezana objekta ali ideji, prav tako kot poroka združuje dve prej nepovezani osebi. Uganka, zastavljena na pogrebu, je bila mediator med življenjem in smrtjo in enako velja tudi za tiste uganke, ki rešujejo glave. Uganka v zgodbi o princesi, ki ne more rešiti uganke in ki snubca obvaruje gotovega konca ter ga pripelje do poroke, doseže svoj namen. Subjekt, ki zastavlja uganke, ni mrtev, je smrti le blizu, morda na meji med življenjem in smrtjo. Podoben potek in podoben končni rezultat ima tudi rešitev težke naloge ali preizkusa. Uganka, ki reši glavo, je strukturno in tematsko intimno povezana s poroko med princeso in princem. Nadaljuje se tudi na drugi ravni, ki je lastna indoevropskim pravljicam in zgodbam ter konfrontira tri nasprotujoče si odnose: prvi se nanaša na razmerje med moškim in žensko, drugi na socialni status in tretji na starostno razliko. Uspešna uskladitev vseh treh odnosov je lastna običajnim zaključkom pripovedi, saj se v trenutku, ko princesi ne uspe rešiti uganke, združita oba do tedaj nasprotna si pola – združenje moškega in ženske, prehod med socialnim statusom, ko kmet s poroko postane član vladarske družine, ter prehod iz mladosti v zrelo obdobje, ko par s poroko prevzame odgovornosti odraslih oseb.

Simbolična izenačitev življenja in smrti je globoko zakoreninjena v številnih kulturah. Razumevanje, koga v resnici doleti smrt, žensko ali moškega, pa je pogojeno tudi z geografskim dejavnikom. V Sredozemlju, germanskih in vzhodnoevropskih regijah je življenje neveste ravno s poroko najbolj zaznamovano, saj simbolizira njeno smrt. Nevesta s poroko zapusti svojo družino in postane del moževe, vpliv nanjo je širši, zajema njeno družino in se nenazadnje kaže v razumevanju vloge žensk v družbi. Če pod drobnogled vzamemo zgodbo o princesi, pa njena poroka nanjo ne vpliva v tolikšni meri, da bi zaradi nje imela premalo moči nad svojo usodo.

Princesa ni tipična pasivna figura. Njena usoda je determinirana z njenim intelektom in znanjem, ki ji omogočata, da ima usodo v svojih rokah, čeprav v zadnji konsekvenci kot ženska podleže simbolični smrti na enak način kot sicer tako imenovana pasivna ženska.

Francoska visoka kultura poznega 17. stoletja je bila lačna novih zgodb. Charles Perrault (1628–1703), sicer rojen v meščanski družini, je zaradi svojega talenta dobil mesto na dvoru, postal je član prestižne Francoske akademije, proslavil se je tudi kot član pretežno ženskega literarnega pravljíčarskega gibanja Les Contes des Fées, ki je navduševalo francosko plemstvo 17. stoletja. Ko se je Perrault po smrti svojega podpornika Colberta leta 1683 moral umakniti z dvora Ludvika XIV., se je posvetil pisanju in leta 1690 ustvaril nekaj pesmi in pravljíc, v katerih se je naslonil na ljudske teme. Pod skupnim naslovom *Zgodbe in pravljice iz preteklosti* je leta 1697 v knjižni obliki izšlo dvanajst pripovedi, ki so imele izvor v tradicionalnem izročilu. Ustrezale so takratni modi, bile so mojstrsko prirejene za občinstvo, ki jih je oboževalo, zabavale so aristokrate, kombinacija plemenitosti in tradicije pa je ustvarila enkratno polimorfno, ki je bila najverjetneje tudi vzrok za tako velik uspeh. Perraultove princeze so bile pasivna, nemočna bitja, ki jih slavijo zaradi njihove lepote, skromnosti in tihe pokornosti; njegovi principi so se odpravili na pot, da bi našli srečo, pri tem pa so premagovali najrazličnejše težje ali lažje ovire. Ko je leta 1715 Ludvik XIV. umrl, je z njim izginil tudi takratni način življenja, plemiške zgodbe pa so počasi utonile v pozabo. Zahvaljujoč vzpenjajoči se založniški dejavnosti v 18. stoletju, so znova postale priljubljene, a so dostikrat doživele številne predelave, ki so jih dodobra okrnile. Z zgodovinskega vidika, Perraultova zbirka iz leta 1697 je začetek razvoja pravljíčarstva in hkrati konec prvega vala pravljíčne literature, večinoma zaradi dejstva, da so mnogi avtorji ravno na prelomu stoletja umrli oziroma so bili pregnani iz Pariza.

Nova strast naslednjih desetletij so postale eksotične zgodbe z Orienta, tako imenovani orientalski val se je začel leta 1704 z objavo prvega dela knjige *Tisoč in ena noč* Antoineja Gallanda. Priredbe zgodb iz različnih virov v francoskem pravljíčarskem slogu so postopoma izhajale do leta 1717. Med njimi so bili naslovi *Aladinova čudežna svetilka*, *Ali baba in štirideset razbojnikov* in *Sedem potovanj pomorščaka Sindbada*. Gre za zgodbe, ki so inspirirane z ljudskimi pripovedmi iz časa Abasidskega kalifata (750–1258) in s pahlavijsko perzijsko zbirko iz 9. stoletja z naslovom *Tisoč mitov*, iz katere je Galland izbral motiv Šeherezade. Zbirka je postala tako zelo priljubljena, da je že leta 1701 François Pétit de la Croix napisal prvo knjigo iz zbirke *Tisoč in en dan* (1710–1712). Pisatelj je trdil, da je prevedel perzijsko delo z naslovom *Hazar Yek Ruz*, ki ga je dobil od derviša z imenom Mocles v osemdesetih letih 17. stoletja. Rokopis naj bi nastal po motivih različnih indijskih komedij. Izvor je nedvomno precej nepotrjen in ne vemo, ali to drži, je pa res, da se je med de la Croixovimi zgodbami znašla tudi *Zgodba o princu Kalafu in kitajski princesi*, ki je na tem mestu poimenovana *Tourandocte*, in ta je vir zgodbe o Turandot.

Tourandocte je bila stara devetnajst let, neopisljivo lepa in kultiviranega duha, spoznala se je na matematiko, aritmetiko, geografijo, pravo in filozofijo. Toda vse nadpovprečno je kazila njena trdosrčnost in vse dobro je

zasenčila njena krutost. Tako kot Šeherezadin kralj tudi Tourandocte ni zaupala ljubezni. Namesto da bi snubca preprosto poslala v smrt, mu je najprej zastavila vrsto vprašanj. Na ta način ga je obsodila na smrt šele, ko nanje ni znal odgovoriti.

Omenimo še različico, ki jo najdemo v zgodbi bratov Grimm z naslovom *Princesa, ki ni znala rešiti ugank* oziroma *Tri uganke* (1819). V tem primeru princesa ne zastavlja ugank, pač pa so uganke zastavljene njej. Izvor motiva so Bližnji vzhod, Indija, Evropa in špansko govoreči predeli Južne Amerike, še zlasti pa gre za izrazit motiv v Sredozemlju ter v germanskem in vzhodnih delih Evrope. Zanimiv je tudi s stališča širšega razumevanja simbolnih pomenov.

Motivi se v glavnem spogledujejo z različicami zgodbe o domišljavi princesi, ki vztraja, da se ne bo poročila. Toda tudi kralj, njen oče, je odločen, in poroko zahteva, zato skleneta kompromis in pripravita tekmovanje. Nanj so povabljeni snubci, ki princesi zastavijo uganko. Če snubec princesi zastavi takšno, ki je ta ne more rešiti v določenem času, načeloma v enem ali treh dneh, se mora z njim poročiti. Če pa jo princesa reši, je snubec usmrčen, načeloma obglavljen. Po številnih odsekanih glavah se končno pojavi mladi kmečki fant. Na njegovo uganko princesa ne more natančno odgovoriti. V krajši različici zgodbe se mora princesa na tem mestu poročiti, v daljši različici pa se odloči, da bo odgovor od snubca izvabila s pomočjo svojih spletičen, ki snubca ponoči obiščejo, a odgovora ne dobijo. Takrat se princesa odloči, da ga bo obiskala sama, in snubec ji odgovor seveda razkrije, vendar ob obisku prinčevih soban pozabi za seboj pobrati vse stvari. Njen osebni predmet odloča o tem, ali bo naslednje jutro njena indiskretnost pred vsemi razkrita ali ne. Na tem mestu zato tudi poroka postane gotova stvar. Uspešna uganka je torej tista, ki človeku na tak ali drugačen način reši glavo.

Podoben motiv zastavljanja ugank najdemo v Molièrovi *Elidski princesi* (1644) in v Shakespearovem *Beneškem trgovcu* (1598), kjer morajo snubci lepe Portie rešiti tri uganke. Puccini je izhodišča za svojo *Turandot* črpal predvsem iz istoimenske commedie dell'arte Carla Gozzija iz leta 1762 ter iz Schillerjeve priredbe oziroma romantične predelave Gozzijevega besedila *Turandot*, kitajska princesa iz leta 1802. Zahvaljujoč Gozziju in Schillerju, se je stara perzijska zgodba ohranila v kratkih orkestralnih delih Carla Marie von Webra iz leta 1809, Franza Danzia (spevoigra *Turandot*, 1816), Antonia Bazzinija (*Turanda*, 1867), Ferruccia Busonija (*Suita Turandot*, 1905–1906, pozneje še opera *Turandot*, 1917).

Leta 1906 si je Puccini v Gradcu ogledal *Salomo* Richarda Straussa, med letoma 1903 in 1910 se je poigral z mislijo, da bi za svojo novo opero uporabil tematiko romana Pierra Louÿsa z naslovom *La Femme et le Pantin* (*Ženska in lutka*, 1898), ki je precej podobna Bizetovi *Carmen*. Nastop italijanskega opernega verizma in njegovih močnih zgodb, zlasti vpliv opusa skladateljev Leoncavalla in Mascagnija, je imel velik vpliv na Puccinija, ki je povzemal mnoge motive. To so počeli tudi skladatelji pred njim, denimo Mozart (*Beg iz Seraja*, 1782), Rossini (*Italijanka v Alžiru*, 1812) in Verdi (*Aida*, 1871). Puccinijevi deli, ki sta vsebinsko posegli daleč na Vzhod, pa sta bili *Madama Butterfly* in *Turandot*. Puccini ni iskal motiva usodne ženske, bolj je iskal zgodbo, ki bi njegovo občinstvo

ganila do solz. Libretistu je sporočil: »Vanjo vložijo vso svojo moč, vse, ustvari zame nekaj, kar bo svet spravilo v jok. Pravijo, da je emocionalnost znak slabosti, toda jaz sem rad slabič!«

Najbolj od vsega se je s takšno Puccinijevo občutljivostjo skladala Gozzijeva igra *Turandot*. Tematika zgodbe je običajna za bitko med spoloma, želje moškega po nadvladi in njenega upora. Način, na katerega se je srce ženske najprej upiralo, potem pa predalo moškemu, je bil za Puccinija ključen: ne glede na vse, tudi na univerzalnost same zgodbe, je skladatelj veliko pozornost posvečal lokalni atmosferi. Nanjo ga je okrog leta 1919 opozoril eden od njegovih libretistov Renato Simoni, ki je poudaril fantazijo in oddaljenost, na debelo podloženi s sentimentom. Puccini se je komponiranja svoje zadnje in nedokončane opere *Turandot* lotil leta 1919; to delo je eno najbolj znanih izvedenk omenjenega naslova.

V Puccinijevi operi kruta princesa Turandot zastavi snubcu Kalafu tri uganke, ki jih ta uspešno reši. Njegovi odgovori so povod za njeno simbolično smrt, za njeno predajo v zakon. A Kalaf ji da možnost, da ne »umre«, če ugame njegovo ime. V uvodnem prizoru je oder poln odsekanih glav tistih, ki jih je princesa obsodila na smrt, saj niso poznali odgovora na njene uganke. Prebivalci Pekinga so se že navadili na ritual. Ko se princesa pojavi na balkonu, da bi na smrt obsodila zadnjega neuspešnega snubca, je že emocionalno oddaljeno bitje, vizija, boginja, ki igra vlogo usodne ženske. Motiv usodne ženske je Puccini uporabil že v svoji operi *Le villi* (1884). V njej Anna umre zaradi zlomljenega srca in preganja svojega izbranca, dokler tudi ta ne umre, usodno Puccinijevo žensko pa najdemo tudi v njegovi drugi operi *Edgar* (1889). V obdobju nastanka teh del lik usodne ženske ni bil nič nenavadnega. Kontroverzna figura je bila metafora erotike in spolnosti, tisto, kar naj bi moške izpostavljalo nevarnosti, uničenju in celo smrti. Njen vpliv na umetnost sega še dlje, v vso zgodovino literature in mitologije. Fatalna ženska je hladna, brezčutna, usodna in sadistična sila. Usodna je na primer Bizetova Carmen, tudi Wildova Saloma. Takšna ženska je eksotična, kruta, izrazito seksualna figura.

Pojem fatalne ženske se je kot poimenovanje zasedel konec 19. stoletja, ko so različna umetniška in socialna gibanja skušala opredeliti smisel bivanja in sveta samega. V 19. stoletju so evropski umetniki v umetnost zanašali ne le tisto, kar je sicer lepo, pač pa tudi vse tisto, kar je bilo v tradicionalnem razumevanju opisljivo kot nevredno umetnosti, vso realnost tedanje civilizacije. Zato je obdobje realizma in buržoazne družbe tudi usodno žensko razumelo kot sestavni del umetnikovega materiala. Naturalizem v Franciji in verizem v Italiji pa sta s to materijo ravnala bolj objektivno; razlagala sta si jo s pomočjo brezosebnega tona, psiholoških procesov v posameznem političnem, socialnem ali kulturnem okviru. Nenadzorovane strasti in najbolj okrutne fantazije – Orient je bil kraj, kjer naj bi bila dovoljena tudi izkušnja seksualnosti brez predsodkov. Umetnost 19. stoletja je povezovala erotizem, bolečino in smrt; na simbolni ravni so te tematike vedno bolj prevzemale arhetipsko formo.

Leta 1923 je Puccini zbolel za rakom na grlu, zapustil svoj dom v Toskani in odpotoval v Bruselj na eksperimentalno zdravljenje. Pripravil si je glasbene skice in osnutke za dokončanje tretjega dejanja, svojemu

libretistu Giuseppeju Adamiju pa je sporočil: »Težko mi je. Težave z grlom me vznemirjajo, čeprav v tem trenutku trpim bolj psihično kot fizično. Grem v Bruselj. Na posvet z znanim specialistom. Me bodo zdravili? ... Ali obsodili na smrt?« Žal mu ni bilo pomoči.

Njegov prijatelj Franco Alfano je leta 1926 iz materiala, ki si ga je še pred smrtjo pripravil Puccini, končal nesmrtno operno mojstrovino *Turandot*.