Pogled u nazad

Svenka Savić o igri i baletu

Pogled u nazad SVENKA SAVIĆ O IGRI I BALETU

Pogled u nazad Svenka Savić o igri i baletu

Novi Sad 2006

POGLED U NAZAD: SVENKA SAVIĆ O IGRI I BALETU

Prerađeno i dopunjeno izdanje knjige
Svenka Savić BALET
(priredile Veronika Mitro i Vesna Krčmar, SNP, 1995)

Priredile:

Veronika Mitro, Vesna Krčmar, Marijana Čanak

Izdavači
Futura publikacije, Ženske studije i istraživanja
Novi Sad, 2006

Tiraž: 1000

Zahvalnost

Baletskoj školi u Novom Sadu na dokumentaciji i finansijskoj pomoći;
Muzeju SNP, Veri Vasilić;
fotografima: Gavrilu Grujiću†, Jovanu Polzoviću† i Miomiru Polzoviću, Branislavu Lučiću;
Sterijinom pozorju na odobrenju da za likovnu opremu ove knjige upotrebimo nekoliko fotografija iz dokumentacije međunarodnog bijenala za pozorišnu fotografiju.

* U tekstovima ostavljamo forme profesija i titula onako kako je objavljeno u originalu. U međuvremenu je predložen kodeks neseksističke upotrebe jezika (Svenka Savić, 2004) prema kojem se u medijima predlažu forme ženskog roda za profesije i titule u baletskoj umetnosti: koreografkinja, primabalerina, rediteljka, kostimografkinja, scenografkinja... kao vid politički korektnog govora.

SADRŽAJ:

PREDGOVOR – Tri života jednog teksta 7
i TEORIJSKI TEKSTOVI (1966-2005) 11
ii JEZIK I BALET 109
iii KRITIKE BALETSKIH IZVOĐENJA 137
– 1 KRITIKE PREMIJERA 151
– 2 KRITIKE INDIVIDUALNIH I GRUPNIH GOSTOVANJA 247
– 3 KRITIKE SEZONA I TAKMIČENJA 285
iv LIČNOSTI 343
v INTERVJUI 389
vi BALETSKA ŠKOLA 451
vii PRIKAZI KNJIGA I PUBLIKACIJA 525
BIBLIOGRAFIJA RADOVA SVENKE SAVIĆ O BALETU: 1963-2006 551
LITERATURA 562



Predgovor

Tri života jednog teksta[1]

Tekstovi koji su sakupljeni u knjizi živeli su tri različita života u tri različita konteksta kroz koja su prolazili od nastanka, preko prvog objavljivanja, do preštampavanja u ovoj knjizi posle mnogo godina.

Prvi život je nastanak teksta, kada je reč o baletskim kritikama (kojih je u ovom knjizi najviše), u interakciji sa komponentama baletske predstave koje kao kritičarka procenjujem da su nužne za uključivanje u budući opšti tekst baletske kritike. Tada bijem sopstvenu bitku uklapanja komponenti: istorije i kulture, koreografije, libreta, igrača i

[1] Tekst je, u nešto drugačijem obliku, pročitan na promociji knjige *Balet* u Srpskom narodnom pozorištu u Novom Sadu, 29. januara 1996.

igračica, scenografije, kostima, procenjujem doprinos orkestra i posebno dirigenta. Najčešća dilema mi je između subjektivnog i istinitog. U prvom životu tekst formiram u skladnu celinu u kojoj se rečenice drže jedna za drugu unutarnjim povezom – gde staviti važnu informaciju i kako podrediti subjektivni naboj nečemu što može biti opštije i objektivnije, da zadovolji nalog urednika: – *Samo jednu i po karticu, Svenka, molim Vas, imamo smanjen prostor za kulturu!)* Uz tekst tragam za dobrom fotografijom da mu bude komplementarna. Potpisujem se na razne načine, sada vidim da je mnogo sa inicijalom imena i punim prezimenom (S. Savić), nevidiljivo i zamagljeno autorstvo: potpis je jedina eksplicitna vidljivost autorke tokom svih ovih 40 godina, za razliku od nekih drugih časopisa i novina u kojima se fotografijom autora ili autorke čitaoci zbližavaju i sa tekstom.

Drugi je život kada taj tekst oživi u kontekstu novinske stranice (ili u časopisu), uokviren drugim tekstovima na istoj stranici: sa nadnaslovom, naslovom, podnaslovom, podeljen u paragrafe, najčešće dopunjen nekom baletskom fotografijom, što sve osmisli urednik (uz tekst ostavim poruku uredniku: *Ostavljam tekst. Možete ga skraćivati i preurediti kako Vam treba. Nisam dala naslov*...).

Taj drugi život isti tekst živi u dnevnim novinama kao leptir kupusar – samo toga dana – užljebljen među tekstove drugih autora o različitim aktuelnostima. Sledećeg dana se kupuju druge novine u kojima su drugi tekstovi na kulturnoj stranici. Čitajući ga objavljenog (nekad u sredini, nekad na početku, nekad u dnu stranice), procenjujem koliko se moji stavovi prema igri razlikuju od stavova drugih autora o kulturi ili se, pak, povezuju sa njihovim. Tako je sada moj tekst u interakciji sa događajem o kojem pišem, s jedne strane, a sa druge sa tekstovima drugih autora u kontekstu iste stranice novina ili časopisa.

Treći život žive isti ovi tekstovi sabrani zajedno u ovoj knjizi. Njihova je sada vrednost u drugim perspektivama, koje su, doduše, imali i u prva dva života, ali tada te vrednosti nisu bile presudne. Sada se tekstovi mogu analizirati i čitati u vremenskoj retrospektivii od mojih prvih tekstova pre više od četrdeset godina, do najnovijih; može se steći uvid u razvoj kritičarskog postupka i znanja o pisanju teksta kritike. Druga je perspektiva okrenuta ka drugima – moji kritičarski tekstovi u odnosu na tekstove drugih kritičarki o istoj predstavi (videti sabrane podatke kod Vesne Krčmar, 2004).

Kako je to omogućeno u ovoj knjizi?

Uz svaki tekst dodane su i potrebne informacije koje ga povezuju sa ove dve hronološke perspektive, pa tako opremljeni tekstovi dobijaju novu celinu: dodane su informacije o mestu i vremenu objavljivanja teksta, najčešće informacija o datumu premijere koja je povod za kritiku (u prvom izdanju) i informacije o drugim autorima koji su pisa-

li o istoj predstavi ili istom problemu u jugoslovenskom okviru. Korisni su podaci o preštampavanju teksta, ukoliko ga je bilo i ukoliko smo o tome imali uvida, jer se u našoj sredini autorska prava još uvek ne primenjuju i na novinske tekstove.

Tekstovi koji su nastajali tokom 40 godina podeljeni su u sadržinske celine: Teorijski, Kritike, Ličnosti, Intervjui... i u tim okvirima složeni hronološkim redom, onako kako su objavljivani u periodičnim publikacijama, mahom u dnevnom listu *Dnevnik* i časopisu *Pozorište*, koji izdaje Srpsko narodno pozorište.

Intervjui čine posebno interesantnu skupinu tekstova. Ne zbog forme (čak mislim da je to loše zanatski urađeno), već zbog pitanja koja su kružila oko problema i danas aktuelnih u baletu, pa se upravo na primeru ovog tekstovnog žanra potire vremenska distanca – obeležje vremena je samo sadašnje, jer ono na što su intervjuisani stručnjaci ukazivali kao problem baleta pre trideset godina, aktuelno je i danas.

Indeks imena na kraju knjige deluje kao koheziona snaga – drži heterogenu skupinu tekstova u zajedništvu. Naizgled je indeks imena pominjanih ličnosti tehniči podatak. Međutim, iza njega stoji čitav svet koji je meni kao kritičarki nešto značio. Iz frekvencije pominjanja pojedinih imena vidi se koliko važnosti za moje pisanje o baletu imaju neke ličnosti.

Čemu služe tekstovi ovako sakupljeni u knjizi?

Mogu poslužiti za buduću komparativnu analizu postupaka o baletskim predstavama jugoslovenskih kritičarki i kritičara, jer do sada ne postoji jedinstven teorijski i stilski manir među njima (gotovo su sve kritičarke pa se može govoriti o ženskom pismu u baletskoj kritici kod nas, barem u poslednjih 40 godina). O tome svedoče dva diplomska rada: Zorica Divjaković "Analiza diskursa baletskih kritika Milice Jovanović objavljenih u *Politici*" i "Analiza diskursa baletskih kritika Svenke Savić objavljenih u *Dnevniku*"(2004).

vi

baletska škola

Sadržaj poglavlja

Škola u senci (1963) 454
Susret s mladima (1968) 455
O potrebi reforme Srednje baletske škole u Novom Sadu (1968) 456
U čemu je tajna ruskih igrača baleta? (1969) 457
Godišnji koncert (1983) 464
Ima li previše igrača Baletske škole u našem gradu (1983) 465
Po klasičnom uzoru (1985) 468
Vreme traži više (1985) 470
Četrdeset godina Baletske škole u Novom Sadu (1948/49 – 1988/89) (1988) 472
Velika porodica umetnika (1989) 486
Svečani koncert učenika Baletske škole (1989) 488
Zadržati talente (1989) 489
Na kraju puta ponovo učiti (1990) 490
Negovanje kolektivne igre (1991) 492
Grupa za moedernu Džez igru (1992) 493
Studijske igračke grupe u Novom Sadu (1993) 494
Dani baleta u Subotici (1994) 499
Balet bez pozorišta (1994) 501
Lepo i umetnički ozbiljno (1996) 503
Baletska škola rasadnik igračke umetnosti (1996) 505
Pola veka igre (1998) 508
Plosle pedeset godina (1999) 509
U najboljem izdanju (2001) 512
Nedelja baleta u Novom Sadu (2001) 513
Pogovor u knjizi 55 godina Baletske škole u Novom Sadu (2004) 516

Tekstovi okupljeni pod zajedničkim nazivom *Baletska škola* pokazuju da je Svenka Savić od samog početka pisanja o baletu (1963) bila usmerena na ono što je događanje u Baletskoj školi – instituciji koju je najbolje poznavala. Od 1968. pa do danas ona prikazuje godišnje koncerte Škole i druge događaje važne za razvoj ove specifične umetničke Škole u gradu u raznim medijima, najdoslednije u dnevnim novinama *Dnevnik*. Vrednost ovih tekstva o Školi je u tome što su od *jedne* kritičarke, na *jednom* mestu pa se po tome mogu porediti na primer sa kritikama Branke Rakić iz 1982.

Od 1968. godine jasno se vidi u načinu pisanja i odbiru tema za pisanje uticaj usavršavanja u Lenjingradu (o potrebi reforme Srednje baletske škole u Novo Sadu; o tajnama ruske igraške škole; o permanentnoj diskusiji u gradu o tome da li ima previše igrača Baletske škole u našem gradu).

U povodu obeležavanja 40 godina postojanja Škole Svenka Savić piše prvi detaljniji pregled razvoja škole (1948-1989). Tekst je prvobitno objavljen u posebnoj knjizi Škole štampanoj u povodu obeležavanja jubileja, da bi, zatim, u delovima, bio preštampavan u raznim drugim prilikama. To znači da je periodizacija razvoja, koju je uvela Svenka Savić, bila dovoljno elegantna da postane, i ostane, jedna od stalnih u daljem razgovoru o razvoju Škole.

Autorka piše i o narednim jubilejima Škole: pedeset godina, i, na kraju, 55 godina. U pogovoru knjizi koju je uredila (*55 godina Baletske škole u Novo Sadu, 2004)* sumira podatke dobijene na osnovnu mnogobrojnih intervjua sa diplomiranim učenicima Baletske škole tokom 55 godina postojanja Škole. Suština je većine odgovora da je Baletska škola neophodna institucija za baletsku umetnost u gradu.

Nešto što se uvek iznova u gradu ponavlja kad je reč o baletu jeste odliv talenata – svršenih učenika i učenica u druge sredine, budući da ne mogu svi biti uposleni u Baletu SNP-a: odlaze najdarovitiji, naročito muškarci.

U sumu tekstova, objedinjenih u ovom poglavlju, uključeni su i oni napisani o novim trendovima u igri u gradu jer ih promovišu najčešće svršeni učenici Baletske škole: džez ili savremeni ples (učenice Ljiljane Mišić, ali i drugi smerovi). Svenka Savić piše s ciljem da skrene pažnju da je neophodan dijalog između savremenih igračkih grupa u gradu i predstavnika klasičnog baleta koji se uči u Školi – dobar savet, ali do danas nije ostvaren. Škola je rasadnik kadrova i inovacija, ali nakon toga što poseje nove biljke, više ih ne zaliva.

Svenka Savić prati i širenje Baletska škole izvan Novog Sada, u Pokrajinu – u Suboticu.

Škola u senci



Ima u našem gradu jedna škola koja živi u senci drugih srednjih škola. To je Srednja baletska škola u ulici Jovana Subotića. Studenti Filozofskog fakulteta, koji polažu pedagogiju, obično zaboravljaju da pomenu ovu školu kad nabrajaju sve srednje škole u Novom Sadu. Drugi se, opet, pitaju čemu ona uopšte služi. Pre nekoliko godina se govorilo da će je zatvoriti jer se ne isplati držati deset nastavnika za četiri učenika (!)

Kuda odlaze mladi kadrovi iz te umetničke škole. Odgovor bi mogao biti: Svuda, a mali je broj onih koji odlaze tamo gde im je mesto – u pozorište. Srednja baletska škola u Novom Sadu nije potpuna srednja škola, jer se u njoj uče samo stručni, a ne i opšteobrazovni predmeti. To su, pre svega, klasični i moderni balet, ritmika, istorijske i karakterne igre itd. Učenici skoro po pravilu pohađaju istovremeno dve škole: gimnaziju i Srednju baletsku školu, što iziskuje veliki napor i energiju. U starijim razredima učenici se, zbog prevelikog opterećenja, nužno opredeljuju za samo jednu školu. Imamo tada poraznu situaciju: ili učenici napuste baletsku školu i opredele se za gimnaziju, ili ostanu samo u baletskoj školi. Mislim da je jasno zašto je situacija porazna... Jer, ako se za jednog učenika, tokom šest, sedam pa i osam godina, ulaže novac za školovanje u jednoj umetničkoj školi, a zatim taj učenik odlazi da studira medicinu, tehnologiju ili bilo šta drugo, društvena sredstva su pogrešno ulagana. S druge strane, ako se učenici orijentišu samo na baletsku školu, dobijaju usko stručno obrazovanje a od današnjeg umetnika se traži izvesno opšte obrazovanje, opšta kultura.

Nedavno je Jugoslaviju posetio jedan sovjetski igrački baletski par. Oni su nam ispričali kakav je sistem školovanja mladih baletskih igrača u Sovjetskom Savezu. Školu posećuje mnogo učenika, a u starijim razredima se opredeljuju za smer igrača ili smer pedagoga. Pored

usko stručnih predmeta učenici uče i opšteobrazovne predmete; maternji i strani jezik, istoriju umetnosti itd. Školovanje traje osam godina, kao i kod nas, a zatim izabrani igrači idu na akademiju. Posle završenog školovanja igrači se, prema svojim kvalitetima, raspodeljuju u razna pozorišta ili ansamble nacionalnih igara. Prema tome, ne može se desiti da jedan igrač, posle višegodišnjeg školovanja, ne želi da igra. Kod nas, na žalost, nije organizovno baletsko usavršavanje, a neizvesnost umetničkog, a naročito baletskog, života nagoni mlade ljude da se opredeljuju za nešto *čvršće* u životu. Zbog toga se danas govori o pomanjkanju igrača i o njihovom slabom kvalitetu. Možda greške treba tražiti u sistemu školovanja: u našoj zemlji nije ni jedna baletska škola uvela dva smera – školovanje igrača i školovanje pedagoga.

Još jedna mogućnost da se diplomirani učenici zaposle jeste sama baletska škola, gde ostaju kao predavači. Za ovakvog predavača ne može se reći da je stekao znanje potrebno za jednog pedagoga. Velika je odgovornost obrazovati kompletnog mladog igrača, a kada to čini nastavnik s malim iskustvom i skoro nikakvim pedagoškim znanjem, onda je sigurno da ni kvalitet igrača neće biti zadovoljavajući. A šta raditi sa igračima koji nisu kvalitetni niti potpuni igrači? Situacija je zabrinjavajuća ako oni nisu istovremeno posećivali i gimnaziju. S druge strane, naša pozorišta su prinuđena da angažuju i ovakve nekompletne igrače jer je, kako smo već rekli, vrlo mali broj igrača sa diplomom srednje baletske škole. Ako je još u pitanju dečak, prima se bez rezerve jer je, ma kako obrazovan, uvek dobrodošao.

Nije redak slučaj da se onda ponekad zapitamo: otkud on na sceni?

(Index, Novi Sad, IV/65, 2. mart 1963, str.10, objavljeno pod prezimenom Vasiljev)

Susret s mladima

Povodom koncerta učenika Srednje baletske škole u Novom Sadu

Dve godine posle poslednjeg koncerta učenika novosadske Baletske škole, imali smo prilike da ponovo procenimo rezultate podmlatka u baletskoj umetnosti našeg grada. Ta duga pauza nije nam donela izrazitije i neočekivane rezultate od onih već tokom godina afirmisanih. Drukčije i nije moglo biti, ako uzmemo u obzir celokupnu nesređenu finansijsku i organizacionu problematiku ove, danas već afirmi-

sane, Škole. Organizujući koncert, nastavnički kolektiv Baletske škole imao je pred sobom veoma težak zadatak: trebalo je ne samo opravdati umetnički nivo koji je škola do sada imala, već i nužnost postojanja same škole, nužnost rešavanja njenih unutrašnjih problema.

Program sastavljen od koreografskih numera samih pedagoga škole, s jedne strane imponuje činjenicom da pedagozi, sem čisto pedagoškog posla, spremno obavljaju i drugu, kreativno-koreografsku dužnost; ali, s druge strane, ta činjenica je uslovila da program ne bude na onom režijsko-koreografskom nivou koji bi mu dao neki profesionalni koreograf. Uz to, neposedovanje vlastite opreme za pojedine tačke (kostime za *Leptire* ili za Pas de deux iz baleta *Žizela*) imalo je za posledicu nestilska kostimska, odnosno scenska, rešenja.

Međutim, ono što nas je ugodno iznenadilo i ohrabrilo, jeste činjenica da u Baletskoj školi postoji velik broj talentovane dece (naročito u mlađim razredima), da ti učenici imaju zaista profesionalan odnos prema svom budućem pozivu. Svakako treba pohvaliti trud malog nastavničkog kolektiva škole da postavljeni zadatak ostvari.

I za izvođače i organizatore koncerta bila bi preporučljiva praksa u budućnosti češće pojavljivanje pred publikom. Publika bi imala bolji uvid u etapna napredovanja mladih igrača, a oni bi, pak, čestim izlaskom na scenu sticali potrebno scensko iskustvo (koje im je ovom prilikom nedostajalo) i, već na startu, svoju publiku. Ne treba zaboraviti da baletski igrači imaju tako važnu misiju, pogotovu sada, u važnom trenutku pune afirmacije svoje umetnost, da treba o svojim rezultatima češće i da nam govore.

(Dnevnik, 18. maj 1968)

O potrebi reforme Srednje baletske škole u Novom Sadu

Cilj ovoga rada je da se doprinose aktuelnoj diskusiji o reorganizaciji srednjih umetničkih škola u Novom Sadu, posebno Srednje baletske škole.

Tradicija i praksa kulturnog života u Novom Sadu pokazale su neophodnost postojanja Srednje baletske škole. Njeno postojanje imaće dubok smisao sve dotle dok pri Srpskom narodnom pozorištu postoji baletski ansambl koji neguje pretežno klasičan stil igre, ruske škole. Otuda ta harmonija između fizionomije Baletske škole i fizionomije pozorišnog repertuara u SNP-u! Međutim, ova umetnička Škola ne pokazuje one rezultate koje bismo od nje imali prava da očekujemo posle

21 godine postojanja. Problematika koju bi trebalo rešiti da bi se vremenom dobili bolji rezultati u budućem radu Škole, široka je i traži postepena rešavanja. Ona se tiče:

1. *Propagande* baletske umetnosti među širom publikom putem štampe, radija, predavanja, televizije, kurseva za balet pri postojećim osnovnim školama. Ovom širokom akcijom stiče se, s jedne strane, široka publika ljubitelja baletske umetnosti, a s druge strane šira platforma za selekciju dece u prve razrede Baletske škole.

2. *Naučno-stručno* odabiranje dece za Školu dosad je vršeno intuitivno, ne sasvim po medicinsko-estetskim kriterijuma. Odabiranje dece *mora* se obavljati u saradnji sa lekarom za sportsku medicinu ili specijalistom-ortopedom. Mislim da nije potrebno ponovo isticati da od fizičkih sposobnosti deteta zavisi 70% njegove buduće umetničke ličnosti. S druge strane, ovo odabiranje mora biti sprovedeno na čitavoj teritoriji Vojvodine, jer su mogućnosti za učestalo pojavljivanje talenata samo na teritoriji novosadske opštine male. S tim u vezi predlažemo da novosadska Srednja baletska škola dobije status pokrajinske, da u nju dolaze deca iz svih mesta i to na principu stipendija. Tu se postavlja odmah i pitanje osnivanja jednog zajedničkog interneta za sve umetničke škole, gde bi ova deca iz unutrašnjosti mogla biti smeštena.



3. Organizacija nastave (tj. *plan i program* u sadašnjoj Školi) isto tako treba da pretrpi značajne izmene, ako želimo da nam budući rezultati budu bolji. Fuzionisanje opšteobrazovanih i profesionalnih predmeta u jednu celinu, dalo bi, s jedne strane, kompletnog umetnički, i uopšte, obrazovanog igrača, a s druge strane, dobilo bi se više vremena za rad na profesionalnim predmetima (što je i cilj rada u ova-

kvoj Školi). I sam plan rada morao bi se menjati skraćivanjem dužine učenja nekih predmeta (Ritmike, Klavira), povećanjem broja časova drugih predmeta (Karakternih igara, Klasičnog baleta) i uvođenjem novih predmeta (Igračka leteratura).

4. Značajni akcenat treba dati *uzajamnoj saradnji* Srednje baletske škole i Pozorišta, kao i međusobnoj saradnji između baletskih škola u zemlji uopšte. Putevi ove saradnje našoj praksi su poznati, samo je potrebno još dublje zaći u nove odnose Škole i Pozorišta, kada je u pitanju njihov igrački, pedagoški i koreografski posao.

5. Svakako da je za ovu široku i višegodišnju akciju potreban *stručan nastavni kadar* koga danas, na žalost, još nema. Da li je srećno rešenje za buduće pedagoge baleta ono zakonom predviđeno? Mislimo da nije. Osnivanjem Pedagoških odseka za balet na podstojećoj Akademiji za pozorište, film, radio i televiziju, ili pri Muzičkoj akademiji u Beogradu, bilo bi i ekonomičnije i efikasnije. Sadašnja praksa usavršavanja naših ljudi u SSSR ima i svojih slabih strana. Naime, retko se desi da iz jedne škole dva pedagoga budu na specijalizaciji (zbog republičkog ključa kojim se rešava broj stipendija kod nas), a jedan pedagog nikada ne može učiniti onoliko koliko svi zajedno. Zatim, naizmenično školovanje u Moskovskoj i Lenjigradskoj baletskoj školi stvara i razlike u metodama učenja, što opet ne dovodi do usaglašavanja metodike rada u školama.

Finansiranje Srednje baletske škole u Novom Sadu svakako predstavlja problem za sebe. Ne želimo ovde da se upuštamo i u onu problematiku koju treba da reše nadležni organi.

(Pozorište, god.XXXIV, br.1, 15. oktobar 1968, str. 9)

U čemu je tajna ruskih igrača baleta?[1]

Ana Pavlova je obično govorila da su Rusi stvoreni za igru, da je to *dar božji* ovoj naciji. Tom romantičnom mišljenju, međutim, mogli bi se suprotstaviti razni argumenti. Danas istočnonemački igrači (Ah, ti hladni Nemci!) igraju isto tako dobro kao i ruski, a za njima ne zaostaju mnogo ni igrači raznih zauralskih naroda koji su se obučavali u poznatim baletskim školama SSSR. Ističu se za primer igrači ovih naroda zbog toga što je poznato da su folklor i muzika tih naroda veoma

[1] Korisna su dva udžbenika za igru: Agripina Vaganova, *Osnovi klasičnog baleta*, Sportska knjiga, Beograd, 1977; Nikolaj Nikolajevič Serebrenikov, *Podrška u duetnoj igri*, Književna zajednica, Novi Sad, 1988; i *Rečnik baleta* Ferdinanda Rejna, *Vuk Karadžić - Laruousse*, Beograd, 1981.

različiti od ruskih, kad je reč o ritmu, melosu i drugim osobinama, pa igranje uz muziku evropskih kompozitora klasičnog baleta predstavlja za njih teškoću.

Verovatno, dakle, sem dara za igru, kod sovjetskih igrača postoji i nešto drugo što ga čini izuzetnim. To je svakako sistem obučavanja mladih baletskih igrača u SSSR. Sistem koji je mnogo hvaljen i istican za primer, ali je većini još uvek nepoznato njegovo funkcionisanje u celini.



Kao i u mnogim drugim evropskim zemljama, pre svega slovenskim, deca se upisuju u baletske škole kad napune deset godina. To je doba psihičke spremnosti deteta za percepciju i zapamćivanje pokreta, a i doba kad dete već poseduje fizičku snagu da izdrži napor svakodnevnog višečasovnog treninga.

Da bi dete bilo odabrano za upis u prvi razred baletske škole, ono mora ispunjavati određene norme. Te norme su u velikim baletskim školama, kao što su lenjingradska, moskovska, kijevska i dr, veoma stroge. One su proizvod dugogodišnjeg iskustva baletskih pedagoga, lekara, psihologa, odnosno, ekipe stručnjaka koji su zaintereso-

vani za razvoj deteta u specijalizovanoj ustanovi kakva je baletska škola.

Odakle dolaze deca koja se prijavljuju za upis u baltesku školu? U SSSR postoji organizovana razgranata mreža predškolskog obučavanja baleta na kursevima pri pionirskim domovima, domovima kulture, amaterskim društvima, u kojima rade visokokvalifikovani pedagozi. Širom Sovjetskog Saveza ovi pedagozi pripremaju decu za prijemne ispite u velikim baletskim školama Lenjingrada, Moskve i drugih većih gradova. Prijemni ispit sastoji se u tome što se utvrđuju psihičke i fizičke predispozicije deteta za igru, zatim muzikalnost, snalaženje u prostoru i još niz drugih važnih osobina za igru proverava se kod svakog desetogodišnjaka. Selekcija se vrši u tri selekciona kruga. Kada dođe vreme prvog selekcionog kruga, pedagozi lenjingradske i moskovske baletske škole putuju po celom Sovjetskom Savezu i odabiraju sposobnu decu za učenje u ovim glavnim školama. Ako dete odgovara za baletsku umetnost, roditeljima čini čast što će im se dete školovati u čuvenoj školi, bez obzira na to što je ona hiljadama kilometara daleko od detetovog rodnog mesta. Kad je dete iz unutrašnjosti primljeno na učenje u lenjingradsku baletsku školu, ono dobija intertatski smeštaj i skromnu stipendiju za osmogodišnje školovanje. U internatima ima dovoljan broj vaspitačica koje brinu o zdravlju, ishrani, učenju i ostalim dužnostima i potrebama ovih mališana. Ovako široka osnova omogućava odbir talentovane dece i pojavu nekoliko izuzetno talentovanih pojedinaca svake godine. S obzirom na to da je ovakvim sistemom predškolskog baletskog obrazovanja omogućeno velikom broju dece da se prijavi za ispit, praktično se veoma malom broju pruža prilika da se zbilja upiše, jer je selekcija veoma rigorozna. Tako se računa da se od 8.000 zainteresovanih svake godine primi najviše 60. Ti učenici veoma poštuju poziv koji su odabrali, kao i pedagoga koji ih vodi. Izuzetna želja da šansu iskoriste i postanu jedni od onih prvih igrača koje svakdonevno gledaju na predstavama u Kirovskom pozorištu, nagoni ih na nesebičan rad. Rivalstvo, sujeta, želja za afirmacijom, saznanje da drugi može biti bolji i zauzeti njegovo mesto u internatu i školi, značajan su stimulans za učenje i rad u školi.

Postoje posebna odeljenja u školi u kojima deca narodnosti uče klasičan balet. Naime, poznato je da razni narodi Sovjetskog Saveza nemaju razvijen osećaj za evropsku muziku (rusku muziku), pa prema tome ni njihova telesna reagovanja na muziku za klasičan balet nisu kao kod evropske dece. Zato je u takvim odeljenjima (naročito u prvim godinama) razrađena posebna metodika obučavanja uz muziku.

Reći ćemo sad nešto više o suštini metodike klasičnog baleta (karakternih i istorijskih igara) koja se primenjuje u SSSR. Pri učenju svakog novog pokreta primenjuje se princip od prostijeg ka složenijem.

Uče se najpre pojedini elementi jednog pokreta, potom pojedinačna obeležja tog pokreta (rad ruku, nogu, položaj glave), pa se ti izdvojeno naučeni elementi jednog pokreta stapaju u jednu celinu, u jedan pokret. Zatim se uče razne varijante jednog te istog pokreta, što podrazumeva učenje različitih položaja tela u prostoru, položaja ruku u odnosu na korpus kod tih varijanti itd. Ovakvim metodom se uvežbava pokret dok se potpuno ne usvoji i postane deo igračkog ponašanja učenika, dok se ne postigne kristalna čistota u njegovom izvođenju. Zatim se prelazi na viši stepen usvajanja tog izolovanog izučenog pokreta – na nivo kombinovanja sa ostalim pokretima njemu srodnim. Dete se sada uči da ovlada kombinatoričnim pravilima klasičnog baleta, dok se u početku upoznavalo sa pravilima izvođenja pojedinačnog pokreta. U ovom metodu rada od izuzetne metodološke važnosti je odrediti šta je lakše, a šta teže, u tom redosledu usvajanja pokreta na pojedinim uzrastima kod pojedinih pokreta. Moramo ovom prilikom da naglasimo da se u sovjetskim baletskim školama velika pažnja poklanja učenju takozvanih vezivnih koraka. To je ono što čini specifičnu draž u igri ruskih igrača, to su oni divni prelazi iz pokreta u pokret, oni neprimetni šavovi u dobro skrojenoj igri. Pedagozi klasičnog baleta (karakternih i istorijskih igara) stekli su bogato iskustvo tokom dugogodišnjeg rada sa decom. Tako je danas razvijena bogata naučna analiza pokreta, kad je reč o primeni i proveri principa u metodici navedenih vidova baletske igre. Svakom pedagogu je jasno šta od učenika mora i može dobiti na pojedinim uzrastima, u pojedinim fazama primene metoda, uzimajući u obzir metodološki sistem koji se primenjuje, s jedne strane, i potencijalne sposobnosti svakog učenika posebno, sa druge strane. S obzirom na to da je takva metodika kompleksna i obimna, pedagozi se, po pravilu, specijalizuju za više, odnosno niže uzraste u okviru jednog predmeta. Može se činiti negativnim tako dobijen uskostručni profil pedagoga, ali je pozitivno što takav pedagog zna sve tajne i sve nijanse teškoća u učenju pokreta. Treba još jednom istaći da je učenje pokreta u baletskoj školi u stvari učenje *sredstava* pomoću kojih će se moći, uz pomoć koreografa, izražavati različiti sadržaji u igri. Ovo se naglašava zbog toga što su mnogi prigovori na račun tzv. siromaštva klasične igre bili upućeni i na sistem pripremanja kadrova za klasični balet. Deca sovjetskih baletskih škola na drugim predmetima (gluma, scenske kretnje) uče ovaj drugi vid ispoljavanja igre.

Naizgled, nema u opisanom metodološkom radu ničeg izuzetnog na osnovu čega bi se dalo zaključiti da je sistem izvanredan. Međutim, postoji velika disciplina u primeni tog metoda, što opet daje poseban, nov kvalitet u finalnom radu sa učenikom.



U velikim baletskim školama Sovjetskog Saveza u pedagoškom radu sa decom ništa nije prepušteno improvizaciji ili individualnoj sklonosti pojedinih pedagoga. Na brojnim i čestim skupovima pedagoga specijalista usaglašavaju se metodološki pristupi, nova iskustva, čega se kasnije svi pedagozi u zemlji pridržavaju. Time je omogućen jedinstven sistem obučavanja širom zemlje, što ima veliku važnost kad učenici postanu aktivni igrači u nekom od poznatih baletskih ansambala širom zemlje. Repertoar skoro svih baletskih kuća u SSSR je sličan: klasični baleti Marijusa Petipa, kombinovano sa nacional-nim baletima republike u ko-joj je baletski ansambl smeš-ten. Zato je program učenja igračkih predmeta i igračke baletske literature zasnovan na potrebama repertoara u pozorištima. Za vreme osmogodišnjeg školovanja deca nauče veći deo solističkih partija i grupnih igara iz standardnog repertoara klasičnog baleta. Tako je učenik nakon osmogodišnjeg školovanja snabdeven svim potrebnim znanjem o igri koje mu je potrebno za početak profesionalnog rada u pozorištu: skoro svaki učenik ima dobru, čak vrlo dobru tehniku klasičnog baleta (odnosno karakternih i istorijskih igara), ima osnovni fond znanja iz baletske igračke literature. Međutim, do velikih igračkih ansambala – kakav je u Kirovskom pozorištu ili Boljšom teatru – stižu oni koji imaju sve ovo što smo rekli uz izrazitu individualnost. Ostali učenici imaju različite igračke sudbine. Oni, koji su stipendisti svoje republike, imaju obavezu da se vrate u pozorišta te republike, sem u slučaju kad se postigne poseban dogovor između republičkog i Lenjingradskog pozorišta da se učenik, zbog izuzetnih sposobnosti, zadrži u Kirovskom pozorištu. Takav je slučaj bio sa Gruzijcem Rudolfom Nurejevim. Ostali učenici odlaze u manja pozorišta, ansamble narodnih igara kao što su ansambli *Berjoska* ili *Mojsejev*. Drugi, opet, produžavaju studije na kursevima za pedagogiju i postaju pedagozi u (pred)škol-skim ustanovama, uče decu baletskoj veštini u razgranatoj mreži raznih domova kulture. Samo izuzetno ta-

lentovani pedagozi ostaju u lenjingradskoj baletskoj školi. Tako se zatvara još jedan deo kruga u sistemu obučavanja mladih baletskih igrača.

Ovakvim jedinstvenim sistemom organizacije u predškolskom, školskom i pozorišnom radu u Sovjetskom Savezu omogućeno je uspešno napredovanje jedne umetnosti koja je u toj zemlji dobila poseban status među drugim umetnostima. Ovde treba pomenuti i dobro organizovan penzioni sistem (skraćeni radni staž), i svakako, veoma dobre lične dohotke baletskih igrača. To je još jedan stimulus za opredeljenje kod učenika.

Dakle, nikakav prirodni dar za igru ruske dece nije uslov za izvanredan uspeh sovjetskih baletskih igrača. Druga protivtvrdnja ovakvom sudu Ane Pavlove bila bi situacija u jugoslovenskom baletu. Naši i strani muzikolozi tvrde da su naš folklor, naše narodne pesme i igre, jedinstvene po bogatstvu ritma, melodičnosti, ali nam je baletski život prosečan, ako se poredi sa istim u Engleskoj, Nemačkoj i drugim evropskim zemljama koje nemaju *slovensku dušu*. Nedostaje nam metod, rad i disciplina.

Posebno je zato važno istaći prednost saradnje jugosloveniskih baletskih škola sa sovjetskim pedagozima. Dugogodišnja praksa da pojedini baletski pedagozi odlaze na studije u SSSR dala je već početne, ali ne i kompletne rezultate. Razlozi za to su verovatno sledeći: naši pedagozi uče u SSSR metodiku klasičnog baleta, ali kad se ta metodika primeni na decu u Jugoslaviji, koja nisu selekcionisana kao sovjetksa, rezltati su polovični. Dakle, metodika koju pedagozi tamo savladaju samo je jedna karika u sistemu obrazovanja mladih baletskih kadrova u SSSR. Ono što naši pedagozi mogu da primene u Jugoslaviji jeste samo deo metodike. Ali ostale karike nisu identične, nisu dovoljno dobro organizaovane kao u SSSR, te ti pedagozi mogu da primene samo deo onoga što stvarno znaju i umeju.

(Pozorište, 1969, str.14)



Godišnji koncert

Baletska škola u Novom Sadu tradicionalnim koncertom predstavila svoje učesnike

Dugogodišnja je praksa Baletske škole u Novom Sadu da jednom godišnje prikaže svoj rad i mlade igračke talente na godišnjem koncertu, u kojem, po pravilu, učestvuju svi učenici od početnog do završnog školovanja. Upornom poštovaocu baleta pruža se tako mogućnost da prati razvoj učenika od početka do samog kraja igračkog obrazovanja.

Koncepcija koncerta se tokom dugog niza godina menjala. Ovogodišnji je sačinjen po principu sličnih u svetu – od ukupno 21 manje numere, veći deo preuzet je iz poznatih dela klasičnog baletskog repertoara, a samo nekoliko sačinile su za ovu priliku nastavnice škole.

Nismo videli izrazite igračke nade u završnim razredima (Olivera Kovačević, Vesna Šećerov, Dragica Krstić, Svetlana Petković Radmila Nestorović, Snežana Slijepčević, Tinde Pap, Brižita Mandić, Branka Tešanović), a nikakve kada je reč o muškim igračima, ali ceo je koncert bio valjano scenski oblikovan, sa mnogo truda i pedagoške spretnosti svih nastavnika. U tom pogledu jasno je da imamo dobar, pedagoški relativno mlad baletski tim (čine ga pre svega Smilja Živanac, Vera Felle i Ksenija Dinjaški) koji će, uz valjanu podršku šire zajednice, uskoro moći da nam pokaže svoje radionice profesionalne umetnosti.

(Dnevnik, 03. april 1983)

Ima li previše igrača Baletske škole u našem gradu?

Baletska škola u Novom Sadu osnovana je posle rata, tačnije 1947. godine pod nazivom *Državna baletska škola* koji se od 1956. menja u naziv *Pozorišna škola*, da bi se od 1976. adekvatno nazvala *Baletska škola*. To je jedina škola u SAP Vojvodini u kojoj se školuju kadrovi, nažalost, prevashodno iz Novog Sada, sa malom mogućnošću i za kadrove iz Pokrajine (zbog nerešenih uslova internatskog življenja takvih učenika).

Sistem obrazovanja baletskih umetnika jeste posebno usmerenje koje se sastoji od četiri niža razreda Baletske škole i dva razreda zajedničkih osnova, a usmereno obrazovanje čine dve završne godine (VII i VIII razred). Školovanje u Baletskoj školi traje osam godina (devet, ukoliko se računa i pripremni razred koji nije obavezan). Deca se sa deset godina upisuju u Baletsku školu (odnosno, kada polaze u peti razred osnovne škole). Do sada se pokazalo kao dobra praksa da učenici Baletske škole pohađaju razrede zajedničkog obrazovanja i vaspitanja sa učenicima Muzičke škole.

Pošto je Baletska škola pre svega umetnička, prednost upisa, kao i tokom obrazovnog programa, imaju talentovani učenici. Međutim, i manje sposobni učenici mogu da završe šest razreda posebnog umetničkog obrazovanja i time steknu širu baletsku kulturu. Propusnicu za usmereno obrazovanje dobijaju samo oni učenici za koje se procenjuje da će moći postati profesionalni igrači u nekom od naših ansambala. Drugim rečima, prilikom selekcije, pojedini učenici (kojih može biti u svakoj generaciji jedna ili dve učenice, dečaci se gotovo uvek propuštaju u više razrede) ostaju *izgubljeni* za baletsku umetnost jer se najčešće prepuste drugim vrstama zanimanja i aktivnosti. Spretnim i smišljenim radom sa ovakvim učenicima moglo bi se postići da se oni zadrže u okrilju baleta u nekom njegovom segmentu.

Baletska škola radi po planu i programu Leninjgradske baletske škole koji je veoma ozbiljan i ambiciozan. Evo nekoliko elemenata tog programa, da bi se moglo sagledati šta je to što učenici Baletske škole uče i šta, shodno tome, mogu igrati kada završe sa obrazovanjem. U prvom razredu uči se samo klasičan balet, u drugom se ovom dodaje nastava klavira, u trećem osnovi istorijskih igara, što se sve ponavlja i u četvrtom razredu. U petom razredu se dodaje nastava iz karakternih igara (nastava istorijskih se ukida), u šestom se samo povećava fond postojećih časova, u sedmom se dodaju klasična podrška, folklor, pedagogija, psihologija i muzička literatura. Oni koji su se upisali u Baletsku školu, a ne i u neku školu sa usmerenjem, imaju i nastavu iz

opšteobrazovnih predmeta zajedno sa učenicima Muzičke škole (marksizam, srpskohrvatski jezik i fizičko obrazovanje). U završnom, osmom razredu, pored nabrojanih predmeta uvodi se i nastava istorije baleta, gluma i ponovo istorijske igre. Na osnovu opisanog programa obrazovanja moguće je zaključiti da se igrači obrazuju za rad u klasičnim baletskim ansamblima, u koje, kao što je znano, svake godine može biti primljena jedna, eventualno dve igračice (nešto je bolja šansa za igrače, ali, nažalost, njih je po pravilu malo, jedan, ili nijedan, u generaciji). Šta da rade svi ostali igrači koji su po pravilu dobri, dovoljno dobri da mogu igrati u bilo kom jugoslovenskom ansamblu? Najčešće, oni bivaju prepušteni sami sebi. Napravili smo anketu među učenicama koje ove godine završavaju osmi razred (a nije ih ni malo, ukupno devet). Sve bi najviše želele da igraju u nekom ansamblu, po mogućnosti *Žizelu* ili *Belog labuda*, a nijedna za sada nema jasnu predstavu o tome gde će dobiti posao. Jedna nam je učenica rekla – *Zašto mene pitate za posao* – verovatno s pravom pretpostavljajući da neko drugi treba da se brine o kadrovskoj politici učenika koji dolaze iz umetničkih škola, tj. za onaj mali broj kadrova koji su nam neophodni u raznovrsnim životnim situacijama jedne umetničke grane u nas.



Ni učenicima, a izgleda ni drugima, nije jasno ko bi trebalo da brine za kadrovsku politiku baleta u Pokrajini. Učenici očekuju da ih

škole, ili neko drugi, preporučuju pozorištima, ili da ih pozorišta zovu. Učenici s pravom očekuju pomoć jer ne treba zaboraviti da su to mladi ljudi od osamnaest-devetnaest godina koji sami treba da odlučuju o važnim životnim problemima, dok njihovi vršnjaci, koji nisu u baletskim ili umetničkim usmerenjima, po inerciji i prirodi stvari odlaze na dalje obrazovanje na različitim fakultetima i tek u dvadeset petoj (a neki i mnogo kasnije) traže sebi posao. Tako se od učenika Baletske škole, u našem sistemu obrazovanja, očekuje zrelolost da sebi nađu posao, dok za učenike drugih struka to ne važi. A, gde za njih posao i pronaći, kada u pozorištu posoji samo jedno ili dva slobodna mesta u toku više godina? Čini se – nigde. Međutim, sa druge strane, kada govorimo o baletskoj umetnosti u Pokrajini, navodimo da nema baletskih kritičara (samo jedan ili dva za sve vrste masovnih medija i sve vrste baletskih predstava), da nema nijedne monografije o baletu, niti valjanih i studioznih članaka o pojedinim zaslužnim baletskim igračima koji su tokom četrdeset godina postojanja baleta u nas imali značajnu kulturnu misiju u Pokrajini. Nema ni igrača koji bi lako i jednostavno mogli odigrati jedan step, neku modernu kombinaciju ili, pak, folklorne igre. Kada bismo imali mogućnosti da se neko sistematski i permanentno brine za kadrovsku politiku u baletu, onda bismo otkrili da postoje igrači koji na Filozofskom fakultetu studiraju različite stvari. Na primer, da ih ima na Institutu za književnost, što znači da bi u budućnosti mogli biti potencijalni kritičari baleta (ili uopšte pisati o baletu); da ih ima na Institutu za pedagogiju, pa bi mogli tako prilagoditi svoje znanje pedagoškim stvarima u baletu; i tako redom, i tako redom... Da ne govorimo o tome kako je na televiziji, u pozorištima, potrebno znanje onih koji o baletu nešto znaju. Međutim, za svako od navedenih zanimanja potrebno je učiniti dodatni napor i usmeriti pojedine učenike u datom smeru. Dajte da se dogovorimo ko o tome treba da brine!

Inače, dolazimo u svojevrsnu nelogičnu situaciju, s jedne strane se fabrikuju učenici u Baletskoj školi, s druge strane za njima prividno ne postoji potreba, a treće, vidimo da u Pokrajini nema stručnjaka za pojedine domene baletske umetnosti. Igra na sceni je samo jedan od tih.

Postoji strukovno udruženje baletskih umetnika u Pokrajini, koje ne radi dovoljno efikasno. Postoje dugoveke institucije kao što su Baletska škola i Srpsko narodno pozorište koje, jasno, imaju definisanu kadrovsku politiku, ali u okviru svojih institucija, a ne u Pokrajini. Postoje i pokrajinske institucije (razni zavodi i slično), koje brinu uopšte o umetničkim školama, ali ne o svakoj posebno. Deca sama, videli smo, nisu u stanju da se brinu za sebe na tom prekretničkom stadijumu u svojoj igračkoj karijeri.

I tako, sa jedne strane proslavljamo tridesetpetogodišnjicu postojanja značajne umetničke institucije u našoj Pokrajini, Baletske škole u Novom Sadu, koristimo tu priliku da se hvalimo imenima koja su danas, ili su do skora bila, svetski poznata, a ne možemo valjano i sistematski da vršimo raspored svih postojeih kadrova da bismo baletskoj umetnosti u Pokrajini obezbedili široku lepezu življenja i delovanja u smislu preoblikovanja postojećeg stanja i mišljenja o baletskoj umetnosti.

(Misao, Novi Sad, 1983, Svenka Savić i Sanja Felle)

Po klasičnom uzoru

Godišnji koncert Baletske škole u Novom Sadu

Baletska škola u Novom Sadu priredila je tradicionalni godišnji koncert svojih učenika i nastavnika da prikaže dostignuća u ovogodišnjem radu. Koncert je bio organizovan u dve igračke celine. U prvom delu predstavili su se učenici svih uzrasta u 20 različitih kratkih minijatura odabranih iz klasičnih, uglavnom dobro poznatih, baleta. Samo nekoliko igara sačinili su nastavnici škole, po neku iz domena karakternih igara, dok su istorijske igre sasvim izostale. Bio je to, dakle, koncert klasičnog baleta.

U drugom delu prikazane su *Silfide* u koreografiji Fokina, koju je preneo gost iz Moskve Valerij Logunov u izvođenju učenika starijih razreda. Čini se da se uticaj i udeo gosta iz prestonice klasičnog baleta, (inače, vrsnog stručnjaka koji već duže vreme uvežbava novosadski baletski ansambl) osetio u celom pripremanju koncerta, najviše njegove koncepcije. Naime, ovogodišnji koncert učenika Baletske škole u Novom Sadu neodoljivo je podsećao na one koje moskovska i lenjingradska škola organizuju. Ovo poređenje može biti kompliment, ali u našem slučaju ima prizvuk negativne procene novosadskog ostvarenja.

Želeći da savladaju manir klasične igre moskovske škole, nastavnici i učenici su se trudili oko izrađivanja forme minijatura odabranih u repertoaru, zaboravljajući da ta forma nečemu služi. Ostali su pred nama vežbači klasičnog baleta (ponekad uplašenog izraza) I tako se umetnički doživljaj gubio, nekada u potpunosti.

Klasična baletska igra ne može i ne sme biti jedino igračko znanje koje učesnici stiču u našoj baletskoj školi. (Nismo videli dostignuća u formiranju igrača drugih vidova igre) Doduše, tek u posled-

njoj igri prvog dela, u španskoj igri koju je sačinila Vera Felle, pokazalo se da će se nekoliko igračica izvući iz anonimnosti.

U *Silfidima*, u kojima su forma i stil igre jedini i dominantni cilj, pokazalo se koliko je ozbiljno uvežbavan ovaj balet, a koliko je i šta odraz propusta u metodici obučavanja klasičnom pokretu u našoj baletskoj školi. Svi učesnici, bez izuzetka, imali su neizrađena stopala i veoma tvrde pokrete ruku (zapravo celog gornjeg korpusa), čak i učenici posebnog igračkog talenta.



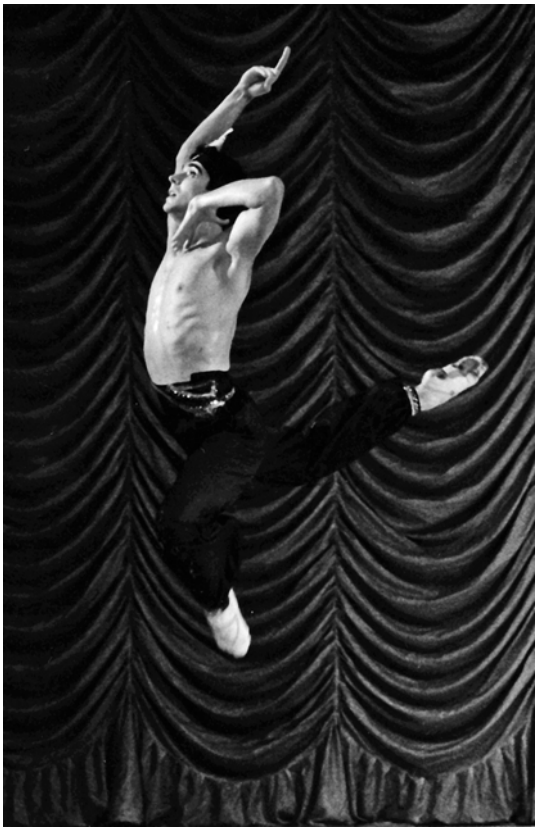
Opaska o metodu pretvaranja učenikovog tela u instrument igre nikako ne može baciti u zasenak ozbiljan i ogroman trud koji su uložili svi nastavnici zajedno sa učenicima i gostom iz Moskve. Slučaj je hteo da u godini u kojoj su se učenici Baletske škole uselili u novu zgradu sa izvanrednim uslovima za rad, izostane završna klasa diplomaca koja, inače, nosi teret godišnjeg koncerta. Tako su učenici sedmog razreda ove godine već imali svoju diplomsku predstavu, ili možda, generalnu probu za koncert koji će sledeće godine biti njihov jubilej.

(*Dnevnik*, april 1985, str. 13)

Vreme traži više

godišnji koncert učenika Baletske škole u Novom Sadu

Godišnji koncert učenika Baletske škole (35. po redu) u Novom Sadu izveden je dan pre dočeka Nove godine pred prepunim gledalištem. Program je, sa manjim izmenama, nalikovao prošlogodišnjem: u prvom delu izveden je niz tačaka (ukupno 26) iz različitih poznatih baleta ili na poznatu baletsku muziku, a u koreografiji nastavnika škole, a u drugom delu izvedene su *Silfide* u koreografiji Fokina, na muziku Šopena, sa diplomcima u glavnim ulogama (Anđela Pavkov, Toni Ranđelović, Marija Savić, Aranka Tot i Džana Vekić) imali glavne uloge, a uloga ansambla poverena je učenicima mlađih uzrasta.



Najzad igrači. Bilo je dobro što je na koncertu data prilika svakom učeniku (od 200, koliko ih je učestvovalo) da se sa manjim ili većim igračkim zadatkom pojave pred publikom. Tako da se moglo videti da u sledećih nekoliko godina ne treba očekivati iznenađenje – velikih talenata među učenicama neće biti. Pokazalo se, međutim, da su tri učenika igrača završnih razreda savladali igračku tehniku (do sada ih je u školi, kao i ansamblu, bilo malo), te da će oni, a ne učenice, biti prijatno iznenađenje: Toni Ranđelović, Srđan Latinkić i Aleksandar Antonijević.

Da li će se u školu upisati neki učenik izrazitih sposobnosti za igru može i ne mora biti ogledalo pedagoške politike u školi. Međutim, izvesno je da postoji nekoliko opštih osobina pedagoškog rada sa učenicima u celoj školi, od prvog do poslednjeg razreda, koji ne moraju biti u vezi sa idealnim novim prostorom u kojem od nedavno radi škola, niti s kakvoćom učenika koji se u nju upisuju. To je, pre svega, nedovoljan rad na obradi stopala, ruku, držanja korpusa i izražajnosti lica u igranju. Učenici imaju kolikotoliko razvijenu brzinu i tzv. tancevalnost, ali ostaje utisak provincij-

skog igranja, što umanjuje ogroman trud koji su nastavnici uložili u oblikovanje igrača tokom školovanja.

Škola sa dugom tradicijom u jugoslovenskim razmerama, sa gotovo najdužom tradicijom držanja godišnjih koncerata (pored beogradske) mora se okrenuti svetskim merilima u dostignućima pedagoškog oblikovanja igrača, a ne jugoslovenskim. Čini se da je, nakon stvorenih prostornih mogućnosti za dobar igrački rad, potreban dodatni pedagoški rad sa postojećim nastavnim kadrom (koji je u proseku mlad) i to na taj način što bi se obezbedio dugotrajni sveobuhvatni rad sa nekim vrsnim stručnjakom pedagogom iz nekog od svetskih baletskih centara.

Klasična orijentacija. Ceo koncert orijentisan je bio na klasičnu igračku tehniku, koja je osnova igračkog vaspitanja u školi, iz uverenja da se ovom tehnikom može igrati bilo koja vrsta baleta i savremenog plesa. Tvrdnja je samo delimično tačna (kako je to primetio u nedavnom intervjuu i poznati koreograf Milko Šparenblek), jer su nam učenici, na primer, trećeg i četvrtog razreda, pokazali nakon svakodnevnog višečasovnog rada da umeju da odigraju uglavnom vrlo jednostavne igračke šeme i pokrete.

Izvedeno je samo nekoliko tačaka tzv. karakternih igara (mađarska i ciganska u koreografiji Vere Felle, a ruska u koreografiji Dobrile Novkov) u kojima je dosegnut nešto viši nivo izvođačke ekspresije u ovom tipu igre. Znanje naših narodnih igara predstavljeno je samo čočekom za koji, čini se, učenice završnih razreda nisu bile spremne da izraze potrebnu erotsku i stilsku uživljenost (za razliku od vršnjakinja u KUD *Svetozar Marković* koje ga odlično igraju).

Učenici klasičnog baleta, pokazalo se, nisu ipak pripremljeni da igraju sve vrste igara jer je ceo pedagoški rad u školi usmeren na izradu forme, sredstva igre, a ne sposobnosti da učenik postane kreativan igrač u svim neophodnim komponentama.

U korak sa savremenom scenom. Danas je u svetu balet jedan od dominantnih teatarskih formi izražavanja i u izrazitoj je ekspanziji i promeni. Taj smer mora slediti jugoslovenski balet već u svom školskom sistemu, a pogotovu je to obaveza one škole koja ima visoko mesto među jugoslovenskim kakva je novosadska. Nužna je promena u sistemu oblikovanja baletskog igrača, shodno savremenim zahtevima teatra i baletskog repertoara.

Posle pomenutih pedagoških manjkavosti u domenu bazične klasične tehnike koju učenici u školi savladavaju (a koja ni u *Silfidama*, baletu dominantno pravljenom na ovoj tehnici, nije zadovoljila), uz zalaganje za novi tip obrazovanja baletskih učenika u nas, moramo naglasiti da je u oblikovanju ovogodišnjeg koncerta uložen veliki trud malog broja nastavnika entuzijasta koji su, bez obzira na mnogobrojne

teškoće, uspeli da i ovaj koncert uklope u tradiciju i održe je. Učenici su mahom prvi put uopšte stali na veliku scenu SNP i osetili se igračima (ili bar da će to biti), što je svakako velika pedagoška i moralna snaga za budući rad.

(*Dnevnik*, 1986)

Četrdeset godina Baletske škole u Novom Sadu (1948/49 – 1988/89)

Osnivanje baletske škole u Novom Sadu može se procenjivati sa stanovišta vremena neposredno posle rata – opšte i kreativne obnove čitave zemlje i umetničkog rada, kako u profesionalnim ansamblima tako i u umetničkim školama. U tom kontekstu valja istaći da je novosadska Baletska škola osnovana odmah nakon prve, beogradske (1947), u toku školske 1948/49 godine, da bi za njom sledile druge u zemlji, pre svega zagrebačka, godinu dana kasnije (1949).

Stvaranje Baletske škole, nadalje, može se posmatrati i unutar njenog sopstvenog razvoja tokom poslednjih 40 godina i u relaciji prema ansamblu baleta Srpskog narodnog pozorišta, zbog koga je, uglavnom, i osnovana. Ako bi se upravo razvojni put ovde prikazao, mogla bi se, preglednosti radi, ustanoviti tri perioda koje karakterišu specifični razvojni procesi:

I PERIOD: Osnivanje škole i počeci stabilizacije u radu (1948-1965);

II PERIOD: Profesionalno usavršavanje nastavničkog i učeničkog kadra (1965-1980);

III PERIOD: Afirmacija rada škole u široj društvenoj sredini (1980-1989).

I Period. Osnivanje škole i počeci stabilizacije u radu (1948-1965)

Osnivanje neke umetničke škole nikada nije bez korena u datoj društvenoj i kulturnoj sredini. Ako pokušamo, barem u osnovnim crtama, da sagledamo vreme neposredno pred osnivanje sadašnje baletske škole u Vojvodini (kao jedine takve sa sedištem u Novom Sadu), moramo se podsetiti da je u godinama neposredno pred rat postojalo saznanje o potrebi školovanja dece za ritmiku, gimnastiku, plastični ples, kao i za društvene igre. U pojedinim gradovima Vojvodine, posebno u Novom Sadu, od 1939. godine Milena Popović (rod. Čutuković u Osijeku 1911), pored toga što, kao diplomirana učiteljica društvenih igara, organizuje kurseve takvih igara, predano radi sa decom pred-

školskog i osnovnoškolskog uzrasta. Ona je obrazovana u tada prvini centrima modernog plesa u svetu, kod Rudolfa fon Labana (1879-1958) i njegovih učenika Kurta Josa i Ledera. Vrativši se u domovinu nakon usavršavanja, organizuje u Vojvodini kurseve u Senti, Srbobranu, Čurugu i Novom Sadu. Tu priređuje i koncerte sa svojim učenicima (na nekima i sama nastupa). Na njima prikazuje sopstvena dostignuća i svojih učenica (učenika tada još nije bilo) na osnovu kojih se sudi i o smislu obrazovanja za igru. Milena Popović je želela da kod dece mlađeg uzrasta najpre probudi potrebu za igrom kao sopstvenim ispoljavanjem, da ih igrački osvesti u onom smislu u kojem su pioniri moderne igre tridesetih godina poimali ples kao izraz doživljenog. Tako u godini neposredno pred rat, za vreme rata i neposredno posle rata Milena Popović okuplja decu, priređuje koncerte, drži predavanja, obrazuje. Kasnije će to produžiti, ali u institucionalnom obliku: u okviru Državne muzičke škole *Isidor Bajić** osnovaće se Odeljenje za balet u kojem će M. Popović učiti decu. Tako je u organizacionom smislu već bila stvorena pretpostavka za institucionalizovano (školsko) oformljavanje podmlatka u Pokrajini.

Drugi smer takvih priprema dolazi iz pozorišta. U Vojvođanskom narodnom pozorištu (od 1951. god. Srpsko narodno pozorište) – koje je svoju prvu premijeru imalo 1945. godine, početkom 1947, osniva se Dramski studio (17. II 1947) – dvogodišnju školu za glumački kadar. Taj će Studio početi sa radom septembra iste godine, a u nekoliko meseci (od 22. i 23. februara kada su izvršeni prijemni ispiti pa do juna, do završetka iste školske godine) sa novoprimljenim učenicima (ukupno 15), radilo se intenzivno u obliku tečaja.

Na prijemnom ispitu, i dalje u Studiju, radi Margita Debeljak koja je do tada nepoznata u novosadskoj sredini, a već afirmisana u drugim krajevima zemlje. Njen je rad bio vezan za Banjaluku (1934-1940) i Karlovac (1940-1946), gde je sa učenicima u sopstvenom studiju priređivala koncerte, a na nekima i sama nastupala. Tako je u Novi Sad pozvana da održi koncert (5. avgusta 1946) koji je u javnosti dobro primljen. Kritika je zabeležila da je Margita Debeljak svojim nastupima pokazala opredeljenost za moderan balet, za slobodno stilizovan igrački izraz koji se rađa iz emocionalne i idejne suštine muzičke umetnosti (up. S. Grbić-Softić, 1986, *Osvajanje igre*, Sarajevo, 158-171). Kako je M. Debeljak već imala pedagoško iskustvo sa mladima u pogledu igre, ritmike i gimnastike, a i neposrednu zainteresovanost za folklornu igru i njenu stilizaciju u baletu, prihvatila je ponudu da u Novom Sadu učestvuje u organizovanju baletskog podmlatka. U toku prelazne 1947/48. godine ona radi u Dramskom studiju honorarno (istovremeno je stalno zaposlena u jednoj srednjoj školi kao nastavnica fiskulture u Novom Sadu). Pri kraju iste godine (25. decembra 1947), donosi se odluka da

se pri Dramskom studiju Vojvođanskog narodnog pozorišta osnuje Odsek za balet *koji će služiti za stvaranje baletskog podmlatka u toku jedne školske godine, a raditi prema nastavnom planu i programu koji je izradila stručna nastavnica Debeljak Margita.*

Već nakon nekoliko meseci paralelnog rada Odseka za balet u Državnoj muzičkoj školi *Isidor Bajić* (u kojem radi M. Popović) i Odseka za balet Dramskog studija Vojvođanskog narodnog pozorišta (u kojem radi M. Debeljak), nameće se potreba da se dva studija integrišu u jedan. Tako je 16. avgusta 1948. godine doneto rešenje prema kojem se ova dva studija integrišu u Srednju baletsku školu, a ukidaju pomenuti odseci. Rad u privatnim studijama je od tada moguć samo uz odobrenje vlasti. To je iskoristila M. Debeljak da već od 1948. organizuje pripremni rad za baletsku školu sa decom mlađeg uzrasta od 10 godina.

Procesi integracije ove vrste događali su se širom zemlje, pre svega u Beogradu, jer je bila opšta tendencija integrisanja onih umetničkih (i drugih) škola koje su u tom trenutku imale mali broj učenika i veliku nestašicu nastavničkog kadra, uz to i ozbiljnih organizacionih i finansijskih problema.

U rešenju od 23. avgusta 1948. godine o osnivanju Srednje baletske škole stoji da je to samostalna škola u trajanju 6 godina. Nastava se izvodi prema zaključcima Komiteta za kulturu i umetnost Vlade FNRJ i nastavnom planu i programu (koji će se naknadno dostaviti). U školu se mogu upisati učenici koji su navršili 11-12 godina starosti, a u izuzetnim slučajevima – uz pokazane sposobnosti – u školu se može primiti i učenik koji nema odgovarajuće godine starosti. Naporedo sa učenjem prva tri razreda Srednje baletske škole, učenik je dužan da pohađa sedmoljetku, odnosno I, II i III razred gimnazije. Pri upisu u školu učenik polaže prijemni ispit pred stručnom komisijom koju određuje Povereništvo i dužni su da se podvrgnu lekarskom pregledu. Za upis u IV razred Srednje baletske škole potrebna je završena mala matura u gimnaziji, odnosno svršeno sedmogodišnje opšte obrazovanje, kao i položena tri razreda niže, odnosno, srednje baletske škole. Posle prvog polugodišta učenici će pred određenom komisijom polagati kontrolni ispit, na kraju školske godine drugi kontrolni ispit, a na završetku školovanja dobijaju diplomu o svršenoj Srednjoj baletskoj školi.

U ovim propozicijama iz osnivačkog akta škole sadržana je i današnja fizionomija rada u njoj. Iz nastavnog plana se vidi da je osnovna orijentacija usmerena klasičnom baletu (ruske redakcije, jer je plan i program izrađen prema osnovama lenjingradskog pedagoga A. Vaganove).

U stalni radni odnos u školu prelaze M. Debeljak i M. Popović i njihove učenice (one koje su počele učenje o igri u privatnoj školi M.

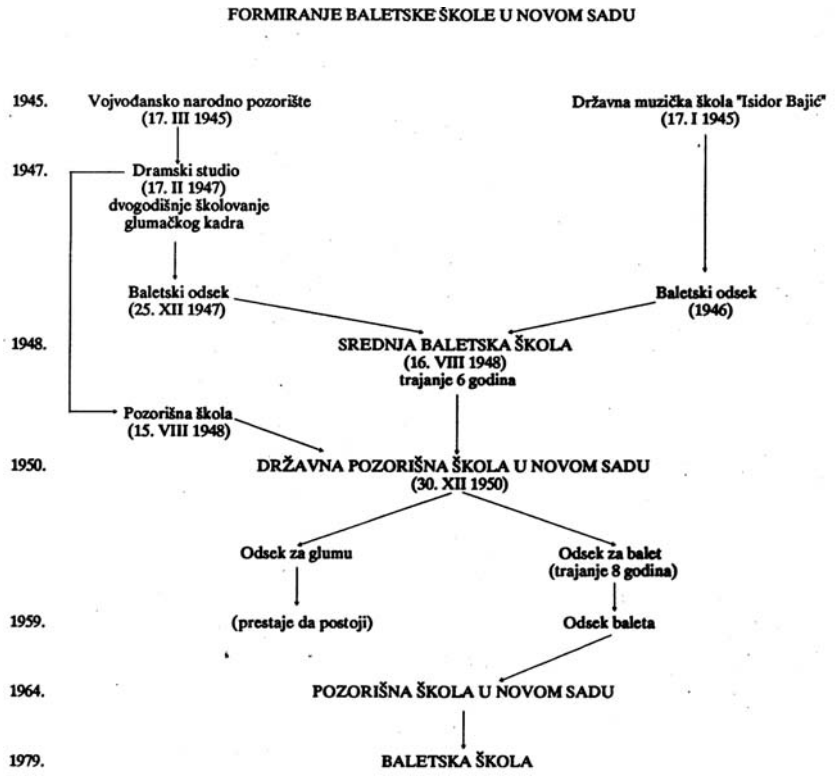
Popović i navedena dva odseka). Mada je cilj osnivanja škole bio da se u njoj obrazuju mladi učenici (počev od 11-12 godina starosti), u prvih nekoliko godina školu su pohađali ili ubrzano završavali stariji igrači, oni koji su osnivanjem baletskog ansambla SNP-a (8. mart 1950) postali stalni članovi i u njega došli direktno iz Umetničkog ansambla JNA iz Beograda (Stevan Izrajlovski, Boris Radak, i drugi). Oni koji su imali neko baletsko znanje mogli su ga ubrzano (polaganjem dva razreda u toku jedne godine) dopunjavati. Tako je iskorišćena mogućnost iz osnivačkog akta škole da i stariji učenici mogu pohađati i učiti u školi, odnosno da škola u celini odgovara potrebama baletskog ansambla u pozorištu.

Osnivačica baletskog ansambla u SNP-u je Marina Olenjina, poznata igračica Marinskog teatra iz Lenjingrada, obrazovana u duhu dobre tradicije ruskog baleta, zahvaljujući kojoj fizionomija novoosnovanog ansambla i škole odgovaraju jedna drugoj u stilskom i metodološkom pogledu. To je, delimično, objašnjenje zašto su dve pedagoškinje u novoformiranoj školi, Milena Popović i Margita Debeljak, obrazovane u duhu moderne igre i ritmike, preusmerile svoju osnovnu stilsku orijentaciju od moderne ka klasičnoj. Ali ne i poimanje igre. U tom smislu su ove dve učiteljice igre imale gotovo identično shvatanje (uz manje razlike). Obe su smatrale da je potrebno naučiti učenika doživljaju igre, a ne učiti ga formi igre. Margita Debeljak je svoje shvatanje više isticala naglašavanjem važnosti karakternih igara i osmišljenoj stilizaciji naše folklorne igre u baletskoj. Milena Popović je više uspevala u tome kroz istorijske igre i moderan balet sa ritmikom. Dakle, isto su shvatanje o igri one prenosile učenicima u različitim igračkim domenima. U tome je bila njihova komplementarna pedagoška aktivnost.

Administrativna odluka o osnivanju škole i doneti nastavni plan bili su neophodni, ali ne dovoljni da rad u baletskoj školi stvarno počne. Potrebno je bilo naći odgovarajući igrački prostor (po mogućnosti blizu pozorišta), zatim opremu za vežbanje (meke i špic patike, majice i dr.). U celom gradu nije bilo prigodnih sala za balet pa su se prve nastavnice (zajedno sa učenicima) selile iz jednog prostora u drugi sa dužim ili kraćim zadržavanjem. Potraga za odgovarajućom zgradom ostaće tokom svih 40 godina osnovni problem u radu.

Stvaranjem Srednje baletske škole 1948. integracioni procesi u njoj nisu bili završeni. Već krajem 1950. ova se škola spaja sa Pozorišnom školom (koja je stvorena iz pomenutog Dramskog studija Vojvođanskog narodnog pozorišta) u Državnu pozorišnu školu u Novom Sadu (30. decembra 1950) sa dva odseka: jedan za školovanje glumaca, a drugi za školovanje baletskih igrača. Dužina školovanja se povećava sa 6 na 8 godina, a nastavni plan se odvija u okviru sledećih predmeta po razredima (brojevi označavaju broj sati nedeljnog rada):

Predmeti	Razredi							
	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
klasičan balet	6	6	6	6	6	6	6	6
klasična podrška	–	–	–	–	–	–	2	2
karakterne igre	–	–	–	–	2	2	2	2
istorijske igre	–	–	–	–	2	2	–	–
ritmika	2	2	2	2	–	–	–	–
folklor	–	–	–	–	1	1	1	1
moderan balet i gluma			–	–	–	–	–	2	2	–
šminkanje i maska			–	–	–	–	–	–	1	–
solfeđo			2	2	2	–	–	–	–	–
istorija muzike			–	–	–	2	–	–	–	–
klavirska nastava			–	2	2	2	2	2	2	2



U toj školskoj godini 1950/51, klasičan balet, ritmiku, karakterne igre i folklor predaje Margita Debeljak, a klasičan balet i istorijske igre Milena Popović; nastavu klavira i korepeticiju Sofija Vujić, Katinka Čerevicki i Jelisaveta Šalgo; muzičku kulturu i istoriju muzike Ivan Mihalek.

Odsek za glumu potrajaće do 1959. godine i u njemu će se uspešno obrazovati mnogi jugoslovenski glumci (Mira Banjac, Boris Dvornik, Dara Čalenić i dr.). I posle zatvaranja Odseka za glumu, ostaje naziv Državna pozorišna škola sve do 1964. kada Skupština opštine Novi Sad donosi odluku o promeni naziva u (opet neadekvatan onome što se u njoj radi) Pozorišna škola u Novom Sadu. Nazivi ne odražavaju suštinu delatnosti u školi, ali isto tako mali broj ljudi zna zvaničan naziv škole, već je nazivaju u neformalnom razgovoru i dnevnoj štampi Baletskom školom. Taj će naziv ona dobiti, međutim, mnogo kasnije, 1979, kada se naziv Pozorišna škola zamenjuje zvanično u Baletska škola, koji i sada nosi.

Traganje za adekvatnim nazivom škole može se shvatiti kao simbol njenog mukotrpnog nastojanja da afirmiše svoje prisustvo u društvenoj sredini. Promene pokazuju da je uspela tu sredinu da menja shodno dostignućima koja je u međuvremenu postizala na negovanju baletske tradicije i kulture u gradu.

Uporno traganje za adekvatnim nazivom škole u potpunosti odgovara i traganju za baletskom zgradom. Nakon kratkog zadržavanja u prostoru u kojem je škola danas (Jevrejska škola, 1948), seli se 1950. u Katoličku portu (zgrada današnje *Tribine mladih*). Ni ova joj uskoro nije odgovarala zbog povećanog broja učenika i potrebe za velikom salom. Sledeće će utočište škola naći u današnjoj zgradi *Ben Akibe*, da bi skoro dve decenije bila u zgradi pored *Ben Akibe*, do 1984. Tek početkom poslednje decenije Baletska škola se preselila, u za nju odgovarajući prostor, u današnju zgradu (u Jevrejskoj ulici).

Potraga za nazivom koji će reprezentovati suštinu delatnosti i za prostorom u kojem će se ta delatnost izvoditi, deo su opšte borbe za afirmaciju i identitet baletske umetnosti u našoj kulturi. Specifičnost je te afirmacije i nastojanje da direktor škole bude lice u stalnom radnom odnosu. Gotovo paradoksalno zvuči da ova škola u prvih 20 godina postojanja nije imala svog stalnog direktora, lice koje će organizaciono i profesionalno usmeravati školu. Vršioci dužnosti direktora, duže ili kraće, bili su poznati umetnici koji se nisu neposredno bavili baletskim poslom, ili oni koji su imali znatno opšte obrazovanje, ali ne i specifično baletsko. To su bili poznati ljudi vezani za rad Dramskog studija ili Pozorišne škole. Na ovoj se dužnosti duže zadržao Boško Zeković, vršeći dužnost direktora u dva navrata (1950-1954. i 1959-1969) u isto vreme kada je stalni direktor Pozorišta mladih, gde je dočekao penziju.

Konačno je 1969. godine prva direktorka u stalnom radnom odnosu postala nastavnica klavira u školi, Marija Kordić, koja ostaje na dužnosti jednu deceniju – do 1979. Uz kraći mandat v. d. Vere Felle i Mire Vlajković 1980-1982, Vera Felle nastavnica klasičnog baleta i profesorka pedagoških nauka, postaje njen direktor. Ako se uzme u obzir

da škola punih 22 godine nije imala svoga rukovodioca u stalnom radnom odnosu, već je tu funkciju prihvatao ili odbijao čitav niz ljudi, mogu se delimično sagledati koreni poteškoća u okviru same škole i njene adekvatne afirmacije u široj društvenoj sredini. Rezultati mukotrpnog rada stvarani tokom godina, ostajali su uglavnom dostupni samoj školi i ansamblu baleta SNP-a u koji je odlazila većina diplomiranih učenika i učenica (Erika Marjaš-Brzić, Nedeljko Helmut, Vlada Jelkić, Biljana Njegovan, Rastislav Varga, da pomenem samo prvake).

Rešavanjem čisto organizacionih pitanja u prvom periodu se ne iscrpljuje aktivnost nastavnika i učenika. Sasvim je bilo jasno od samog početka rada da baletske škole u celoj zemlji moraju raditi po jedinstvenom planu i programu. Bilo je potrebno putem seminara i savetovanja ostvariti jedinstven nivo znanja nastavnika svih predmeta. Nastavnici baletske škole su učestvovali u ovakvim aktivnostima (Seminar za pedagoge klasičnog baleta u Beogradu 1948, i na Bledu 1950. uz stručno rukovođenje Mileta Jovanovića).

Sumirajući karakteristike prve faze razvoja Baletske škole, može se reći da je velika energija, pre svega prvih nastavnica, Margite Debeljak i Milene Popović, bila onaj kontinuitet u razvoju škole, koji se suprotstavljao i odolevao stalnom diskontinuitetu (rukovodstva, prostora, programa, dužine školovanja učenika i finansiranja) u školi. Radeći uz stalno opominjanje da će š*kola možda dogodine biti zatvorena*, one su se trudile da grade za budućnost, da stvaraju tradiciju baletske igre koja jedina može biti siguran razlog opstanka. U sredini u kojoj su obe bile pionirke posla, u kojoj ne postoji tradicija baleta (kako je to, na primer, u lenjingradskoj ili moskovskoj sredini), ove su predane radnice stvarale saznanje o igri pišući po novinama i časopisima, zatim pričajući učenicima o domaćim i stranim igračima, baletima, koreografima, organizujući ekskurzije u veće baletske centre, ali i po Vojvodini, šireći na taj način saznanje o baletu u manja mesta i sela. Pozivale su umetnike, pedagoge, koreografe u Baletsku školu. Tako se od samog početka ostvarivala saradnja: 1. sa beogradskim pedagozima koji su redovno su prisustvovali ispitima na kraju godine, zatim, 2. sa igračima iz Beograda, a stalno angažovanim u SNP-u koji su predavali u Baletskoj školi: Mira Popović-Senaši, Ksenija Smuđa-Kecojević, Danica Rekalić i dr.) i 3. sa učenicima (redovne posete godišnjim koncertima). Ta će se saradnja tokom godina bogatiti i učvršćivati do današnjih dana.

Mada je osnovna odluka da se u Baletskoj školi igrači obrazuju kao igrači klasičnog baleta, jer je to osnova svakog drugog igračkog znanja, nakon toliko pređenih godina ostaje mala seta što se ni jedan drugi vid baletske igre nije kontinuirano negovao u ovoj sredini. Tako sve do skorašnjih vremena nismo imali ni pokušaja da se organizuju

grupe modernog ili džez baleta (kako je to poslednjih godina uspešno radila Ljiljana Mišić). Prvobitna orijentacija ka klasičnom baletskom izrazu, kolikogod je bila očekivana u datom trenutku osnivanja baletskog ansambla, ona, zapravo nije iskoristila osnovni obrazovni potencijal dveju nastavnica i ono progresivno shvatanje igre koje je tridesetih godina počelo da se širi Evropom i svetom, a naše nastavnice su svoje znanje sticale upravo na izvorima takvog shvatanja. Doduše, Milena Popović, je svoje znanje izdašno prenosila na učenike u okviru svoga predmeta (Moderan balet), što je u izvesnom smislu i bila specifičnost novosadske baletske škole u odnosu na druge u zemlji, ali to nikada nije moglo prerasti u dominantan baletski izraz same škole.

II Period. Profesionalno usavršavanje nastavničkog i učeničkog kadra (1965-1980)

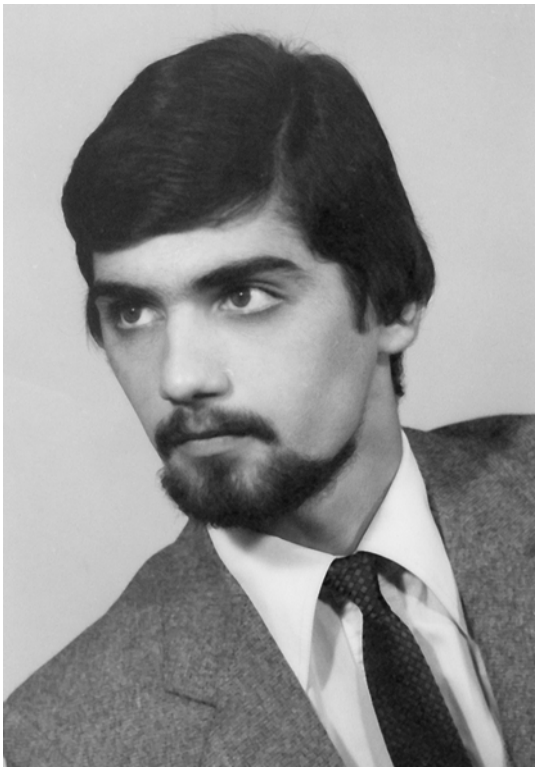
Odlaskom u penziju dveju prvih nastavnica, Margite Debeljak (1963) i Milene Popović (1964) osnovne igračke predmete predaju njihove učenice Vera Felle, Ljiljana Mišić, Smilja Živanac i Ksenija Dinjaški. Postaje jasno da baletsko znanje stečeno u školi jeste veliko, ali ne i dovoljno za dalji pedagoški rad i razvoj baletske igre kakvo se brzo razvijalo u svetu. Zato će nastavnici sukcesivno odlaziti u lenjingradsku baletsku školu na usavršavanje (najpre Svenka Vasiljev-Savić 1967/68, pa Ljiljana Mišić 1969/71, Vera Felle 1970/71, Smilja Živanac 1975/76, Ksenija Dinjaški 1973/74, Dobrila Novkov 1976/77. Ljiljana Urošević 1985).

Tako se dužim ili kraćim boravkom u sovjetskom baletskom centru ostvarila i šira saradnja sa tom školom i njihovim nastavnicima. Nakon usavršavanja, nastavnici su kraće ili duže boravili po drugim centrima Zapadne Evrope i SAD, gde su se upoznavali sa dostignućima kako klasične igre, kojoj se nastava u školi opredelila, tako i prema drugima (Ljiljana Mišić je provela godinu dana u SAD).

Dalje je usavršavanje bilo moguće jer su se osnovne organizacione i finansijske stvari u školi koliko-toliko stabilizovale (pre svega izvori stalnog finansiranja i sl.). Znatno je tome doprineo i direktor Boško Zeković u poslednjim godinama rada u školi.

U ovom periodu većina diplomiranih učenika dobija angažman u Srpskom narodnom pozorištu. Međutim, otvoreno tržište radne snage u zemljama Zapadne Evrope u znatnoj meri doprinosi da se veliki broj igrača i igračica upravo u ovom periodu opredeli za nastavak karijere u inostranstvu. Najpre je Stevan Grebeldinger (danas Grebel) već u sezoni 1957/58, nakon nekoliko godina provedenih u beogradskom Narodnom pozorištu, otišao u SR Nemačku (Dizeldorf). Vrlo brzo za njim sledi Nikola Petrov (učenici M. Debeljak). Obojica danas imaju svoje škole ili trupe u SAD. Za njima su krenuli igrači iz SNP-a koji su

godinu ili dve učili i u Baletskoj školi (Franja Hajek, Stevan Izrajlovski i dr.). Slede diplomirane učenice i/ili formirani igrači: Verica Filipović (danas Seferović), Verona Pal, Nada Kolak, Olga Lalošević, Marta Jasenski, Aleksandra Barankovski, Miranda Polzović, Svetlana Donskov, Tereza Čebski, Vladimir Čebski, Nedelko Helmut, Vera Šobot, Mirjana Tapavica i dr.). Odlazak učenika Baletske škole iz Novog Sada u inostranstvo postaće, zatim, stalni oblik odlivanja igrača iz ove sredine, a pre svega muških, izuzetnih sposobnosti (Miloš Žilić, Oto Ris, i u novije vreme Zlatko Panić). Neki su se vraćali u matično pozorište (Vladimir Čebski, Vlada Jelkić, Helmut Nedelko i dr.), dok su se drugi vraćali u zemlju, ali u druge pozorišne kuće. Mnogi su, međutim, ostali i nastavili uspešne igračke, koreografske ili pedagoške karijere u inostranstvu. Takav je primer S. Grebeldingera kao igrača (koji je najpre uspešno igrao u Parizu sa L. Čerinom, pa u drugim gradovima Evrope i SSSR da bi već dugi niz godina svoju aktivnost vezao za SAD). Zatim onih koji uspešno drže baletske škole pozivajući se u svojim prospektima na sticanje osnova klasičnog baleta ruske redakcije u novosadskoj Baletskoj školi (M. Polzović, A. Barankovski, J. Senaši-Danailova i dr.). To je, nadalje, period kada učenici ove škole postaju solisti u ansamblima širom naše zemlje (O. Ilić i Lj. Keča u Mariboru, S. Utješanović-Imanić u Sarajevu, T. Beli-Dubrović i M. Rod-Pulko u Rijeci i dr.).



Valja naglasiti da je ipak veliki deo igrača ostao veran ansamblu SNP-a gde je bio stub igračkog potencijala i stvaranja igračke kulture. Za takav rad su pojedinci dobili ugledna priznanja svoje sredine: Erika Marjaš-Brzić Oktobarsku nagradu grada Novog Sada (1970), zatim nagradu koju SNP dodeljuje za dugoročan doprinos i rad u Kući (nagrada J. Đorđevića, 1982); Biljana Njegovan, sadašnja prvakinja novosadskog ansambla i vršilac dužnosti direktora ansambla, te solistkinje S. Stojadinović, N. Garaj, M. Dević i dr.

Tako je Baletska škola u Novom Sadu u drugom periodu svoga razvoja postala rasadnik baletskih kadrova u čitavoj zemlji, a u inostranstvu je postala poznata po dobrim muškim igračima.

Kada se sagledaju rezultati baletske škole u kontinuitetu rada i afirmacije u svetu, ostaje izvesna seta zbog činjenice da za sve ovo vreme baletski ansambl Srpskog narodnog pozorišta oskudeva u dobrim muškim igračima, *pozajmljuje ih* ili iz drugih ansambla u zemlji ili iz inostranstva. U tom pogledu se nije zatvorio krug, inače uspešne saradnje škole i pozorišta.

U opštoj konsolidaciji pedagoškog kvaliteta u školi jedan od pokazatelja progresa su godišnji koncerti, zatim gostovanja učenika u drugim centrima i saradnja sa pedagozima i umetnicima iz drugih sredina. Sve u želji da se pedagoški rad finalizira u umetničkom oblikovanju igrača za scenu. Već od samog osnivanja škole, godišnji koncerti su organizovani s ciljem da se pokaže rad sa učenicima, ali i obrazuje mlada baletska publika.

Prvi koncert učenika koji su diplomirali Baletsku školu bio je 1956. godine. Koncerti su svoju osnovnu prvobitnu fizionomiju sačuvali do danas. Opšta je odlika da ga pripremaju i najčešće koreografije sastavljaju nastavnici škole. U prvih 20 godina to su uglavnom činile uspešno M. Debeljak i M. Popović (kasnije uz saradnju sa mladim nastavnicima iz škole), ali uz postepeno otvaranje prema pedagozima i umetnicima iz drugih centara u zemlji i inostranstvu. Godišnji koncerti učenika su bili stožeri saradnje škole sa drugima – sa SNP-om (M. Matić-Milenković, R. Varga, D. Novkov, B. Njegovan, A. Ketig, sada igrači, a raniji učenici škole, ili J. Prokić, Ž. Milenković, prvi igrači u novoosnovanom baletskom ansamblu SNP-a). Saradnja se odvijala sa baletskom školom u Beogradu (M. Jovanović, K. Kecojević, D. Komendić) i sa koreografima i pedagozima iz SSSR (pre svega iz Moskve, Lenjingrada i Kijeva: P. J. Homutov, V. S. Logunov, R. A. Kljavin, T. V. Orel, N. M. Dudinskaja i K. M. Sergejev). Kontinuitet saradnje škole sa svojim starijim učenicima, kao i sa kolegama iz drugih centara, najintenzivnije se ostvario u onom domenu u kojem je to najvažnije – scenskom oblikovanju igrača za godišnji koncert. To je onaj trenutak u razvoju učenika u igrača kada je u budućeg igrača potrebno utisnuti znanje svih.

Veliki je uspeh za novosadsku školu bio kada je na poziv beogradske baletske škole ponovila svoj koncert u Beogradu (na Radničkom univerzitetu *Đ. Salaj* 1958).

Mnoge koncerte su učenici škole održali u drugim mestima Vojvodine i na taj način pokazali raznovrsnost baletskog stvaralaštva.

U drugom razvojnom periodu se u novosadskoj školi u znatnoj meri menja nastavni plan, shodno onome što su nastavnici naučili u

procesu specijalizacije u SSSR, naime nastavni plan i program približavaju se sovjetskom. Što je mnogo važnije, to je vreme kada se uvode opšteobrazovni predmeti u okviru obrazovanja učenika u baletskim školama. Tako se ranija praksa pohađanja dveju škola zamenila mnogo prikladnijom mogućnošću za učenike baleta – jednom. Od 1972. godine učenici Baletske škole slušaju opšteobrazovne predmete sa učenicima Muzičke škole *Isidor Bajić*.

NASTAVNI PLAN IZ 1972.

Predmeti	Razredi							
	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
klasičan balet	6	6	6	6	9	9	9	9
klasična podrška	–	–	–	–	–	1	2	2
karakterne igre	–	–	–	–	2	2	2	2
istorijske igre	–	2	2	–	–	–	–	–
folklor	–	–	–	–	–	1	1	1
kostimografija	–	–	–	–	–	2	–	–
muzička literatura	–	–	–	–	–	2	–	–
istorija baleta	–	–	–	–	–	–	2	2
istorija muzike								
mačevanje	–	–	–	–	–	–	2	–
gluma	–	–	–	–	–	2	2	2
šminka	–	–	–	–	–	–	–	1
klavirska nastava	–	2	2	2	2	2	2	–

Nastava glavnog predmeta, klasičnog baleta, izvodi se 90 minuta od I do VIII razreda. Ukida se ritmika, a u mlađim razredima uvode se istorijske igre: moderan balet se prestaje predavati, gluma ostaje. Program je obogaćen kostimografijom, istorijom baleta i muzičkom literaturom.

Nastava se izvodi praktično i teorijski. Svi se igrački predmeti izvode praktično u grupama od 10 do 12 učenika. Mnogo više nego u drugim srednjim školama, u baletskoj je prisutan individualni rad sa učenicima. Nastava igračkih predmeta se odvija uz muzičku pratnju. Saradnja sa korepetitorima je neophodna pedagogu da bi uspešno ostvario svoje namere. Specifičnost je učenja u baletu u tome što nije moguće, bar ne u celini, vežbanje van baletske sale, tj. časa. Ono što učenik nauči, nauči na času u školi. U tome je druga specifičnost nastave baleta u odnosu na nastavu drugih umetničkih škola. Balet je, nadalje, kolektivna umetnost te je neophodno da učenik nauči da bude deo grupe od samog početka školovanja.

Teorijski predmeti (istorija baleta, muzike, solfeđo, kostimografija i dr.) izvode se po razredima u vidu grupne nastave. Jedino se

nastava klavira izvodi isključivo individualno. Jedan čas klavira u nižim razredima traje 20 minuta, a u srednjim 45 minuta. Svi predmeti sem glavnog (klasičnog baleta) održavaju se dva puta nedeljno. Vannastavne aktivnosti obuhvataju pripreme učenika za manje nastupe i za godišnji koncert škole.



Rezimirajući razvoj Baletske škole u drugom razvojnom periodu, može se primetiti da je potpuna konsolidacija pedagoškog i organizacionog rada zaokružena. Zahvaljujući mogućnosti posebne specijalizacije nastavnika u SSSR ostvario se kontinuitet jedinstvenog metodološkog osposobljavanja nastavnika, pre svega klasičnog baleta, karakternih i istorijskih igara. To je period kada se postiže približno ista, visoka suma znanja svih nastavnika igračkih predmeta (čiji je broj znatno povećan u školi). Nadalje, to je period kada mnogi nastavnici završavaju i druge vrste studija (Lj. Mišić i V. Fele Filozofski fakultet) i na drugi način pokazuju kako se može razvijati kultura i tradicija baletske igre. Znatno više se u ovom periodu pojavljuju radovi baletskih kritičara-diplomaca škole (S. Savić, Lj. Mišić, D. Novkov, S. Subić i dr.). Time se zaokružuje period konsolidacije profesionalnog i opšteg znanja o igri u školi i njeno širenje u društvenu sredinu.

III Period. Afirmacija rada škole u široj društvenoj sredini (1980-1988)

U poslednjem periodu škola definitivno dobija svoju zgradu (1984) pored stalnog imena Baletska škola (1974). Prve rezultate svoga rada nastavnici prikazuju na Jugoslovenskom baletskom takmičenju u Novom Sadu (koje se svake dve godine održava počev od 1982), zatim na Republičkom baletskom takmičenju SR Srbije u Beogradu (bijenalno počev od 1976) i na novoformiranom Saveznom takmičenju učenika baletskih škola Jugoslavije (1988).

Mada su priznanja dobijali učenici i sama škola već šezdesetih godina za svoje prisustvo u široj društvenoj sredini, tek osnivanjem specifično baletskih takmičenja stvara se mogućnost odmeravanja prave konkurencije i kvaliteta.

Priznanja učenicima Baletske škole u Novom Sadu 1960-1985. iz šire društvene sredine

1960. Savez dečjih pozorišta Vojvodine u Novom Sadu
– diploma u znak priznanja za učestvovanje na igrama (u Bečeju)
1962. Savez dečjih pozorišta Vojvodine u Bečeju
– V majske igre
1981. Muzička omladina Novog Sada dodeljuje diplomu Baletskoj školi za predano zalaganje i izvanredne rezultate postignute u radu muzičke i opšte kulture mladih
Sanitetski školski i nastavni centar – Sanitetska srednja vojna škola odaje priznanje za dugogodišnju saradnju na kulturno-zabavnom planu
1984. Radnički savet i pedagoško veće Osnovne škole *Prva vojvođanska brigada*, Novi Sad
– zahvalnica za uspešnu saradnju i veliki doprinos radu škole
1985. Zahvalnica opštine Detelinara V. K. SSRNV *Omladinski pokret* – za uspešnu saradnju

Nagrade sa baletskih takmičenja

I Diplome dodeljene Baletskoj školi za učešće na Jugoslovenskom baletskom takmičenju: I (1982), II (1984), III (1986), IV (1988).

II Pojedinačne nagrade učenicima:

1982. Zlatko Panić, zlatna plaketa, u grupi mladi umetnik
1984. Zlatko Panić, srebrna plaketa, u grupi mladi umetnik
1986. Aleksandar Antonijević, srebrna plaketa, takmičari do 18 god. starosti
1988. Oliver Smolčić, srebrna plaketa, takmičari do 18 god. starosti
Aleksandar Neškov, srebrna plaketa, takmičari do 18 god. Starosti

Na takmičenju učenika muzičkih škola SR Srbije a koje organizuje Savez muzičkih i baletskih pedagoga SR Srbije:

Diplome za I mesto:

1984. Radmila Nestorović
1988. Aleksandar Antonijević, Aleksandar Neškov, Oliver Smolčić

Diplome za II mesto:

1976. Agneta Timko
1978. Gabrijela Teglaši
1986. Toni Ranđelović

1988. Aleksandra Đipanov, Branislav Tešanović

Diplome za III mesto:

1986. Srđan Latinkić, Marijeta Savić
1988. Ljiljana Višekruna

Pohvale za pokazan uspeh:

1986. Milanka Gaćinović
1988. Maja Grnja, Ivanka Stojčević.

Na XIII internacionalnom baletskom takmičenju u Varni diplomu za učestvovanje u finalu (IV mesto) dobio je Aleksandar Antonijević (1988).

Na I saveznom takmičenju učenika baletskih škola Jugoslavije u Zemunu (1988) dobio je diplomu za: I mesto Aleksandar Antonijević, II mesto Branislav Tešanović, III mesto Maja Grnja; pohvale za učešće Ljiljana Višekruna i Ivanka Stojčević.

Ovom prilikom valja podsetiti daje Gordana Dean, dobitnica zlatne plakete za koreografiju (debitant) na IV jugoslovenskom baletskom takmičenju 1988, učenica novosadske Baletske škole, diplomirala u klasi S. Živanac (1979).

U toku 1988. godine donet je inoviran plan i program srednjeg obrazovanja i vaspitanja za baletsku školu, u potpunosti usaglašen sa planom i programom drugih baletskih škola u SR Srbiji.

Tokom celog razvojnog perioda, saradnja pedagoga sa korepetitorima deo je opšteg uspeha u školi. Muzička pratnja čini *zvučnu* osnovu časova klasičnog baleta na kojoj pedagozi grade i stvaraju baletske igrače od početnih koraka. Kao što igrač oseća muziku tako i korepetitor oseća učenika i prati tok časa. On razvija tu sposobnost u saradnji sa pedagogom i učenicima na času, a ne u nekoj instituciji. Nema mogućnosti specijalizacije korepetitora za balet. U tom pogledu nezamenjivi su bili Sofija Vujić, Dušan Stular sa izvanrednom sposobnošću za improvizaciju, zatim Valerija Urban, Dražeta Olga, Stanković Slađana i svi drugi koji su svoj rad utkali u ove četiri decenije.

Spisak diplomiranih učenika tokom 40 godina u novosadskoj školi nije mali – oko 170 učenika. Ako se ima u vidu da se svake godine u I razred primi oko 150 učenika koji se zatim osipaju tokom školovanja, broj diplomiranih učenika odgovara finalnoj selekciji učenika tokom celog školovanja. Ovome treba dodati da se poslednjih godina organizovano radilo i na pripremi učenika za baletsku školu, kako u samoj školi tako i pri osnovnim školama u gradu, te da pojedini nastavnici imaju svoje privatne studije u kojima se, takođe pripremaju deca za školu. To znači da je broj dece koja primaju aktivnu obuku u igri daleko veći od one koja se izvodi u samoj školi. Ako bismo želeli orijentaciono da procenimo koliko je ukupno đaka prošlo kroz školu i duže ili kraće se u njoj školovalo, moglo bi se računati sa cifrom od 6000

učenika. To je onaj potencijal koji danas čini profesionalnu publiku u gradu i široj sredini. U tom smislu uloga Baletske škole tokom proteklih godina nije bila samo u tome što je oblikovala profesionalne igrače visokog kvaliteta, već je školovala igrače za celu zemlju, za svet, za domaću publiku. Tako novosadska baletska škola nije ni novosadska, ni pokrajinska, već svih onih koji su u njoj stekli početno ili potpuno obrazovanje i dalje ga prenosili drugima bilo kroz igru, bilo pedagoškim radom. Jedan je deo učenika nastavio pedagošku karijeru u svojoj školi obezbeđujući kontinuitet u pedagoškom radu.

Tako se navršilo 40 godina neprestanog traganja za afirmacijom i ugledom baleta medu drugim umetničkim granama, za sopstveni izraz. Baletska Škola u Novom Sadu, kao jedna od najstarijih u zemlji, ima izgrađen pedagoški (metodički) profil, iznijansiranu saradnju sa drugim školama u zemlji (pre svega sa beogradskom i zagrebačkom) i sa baletskim ansamblima u zemlji i svetu. Ona je otvorena za druge i svoje učenike i to je njena prepoznatljiva karakteristika danas. Verujemo da će to ostati i u budućnosti

(»Baletska škola Novi Sad«, preštampano u Pozorište, 1988 – 89, str. 48 – 52, Uvodni tekst u knjizi koju je uredila Svenka Savić)

Velika porodica umetnika

Četrdeset godina Baletske škole u Novom Sadu

Jubileji su obično povod da se događaji i rezultati nanovo vrednuju, smeštaju u vremenski prostor. Povod je ovoga puta četrdeset godina postojanja Baletske škole u Novom Sadu. Manje je znano da je ova škola jedna od najstarijih u zemlji, ali i u ovom delu socijalističkih zemalja. Najpre je osnovana posle rata škola u Beogradu (1947), zatim u Novom Sadu (1948), a onda u Zagrebu (1949) i drugim gradovima zemlje. U Budimpešti (1950) u Sofiji (1951) i tako redom. Škola je osnovana s ciljem da obrazuje kadrove za potrebe baletskog ansambla Srpskog narodnog pozorišta koji je osnovan 1950. Ona je, međutim, znatno prevazišla tu svrhu i predstavlja danas jedan od osnovnih rasadnika igračkih kadrova u zemlji i svetu.

U toku četiri decenije postojanja škola je doživljavala niz promena. Počev od samog naziva (najpre Srednja baletska škola, 1948, pa Državna pozorišna škola, 1950, te Pozorišna škola u Novom Sadu 1964, a od 1974. Baletska škola), preko promena zgrada planova i programa rada, do direktora. Neobično zvuči podatak da do 1969. škola nije ima-

la stalnog direktora koji bi sigurno i znalački usmeravao rad škole, kako to poslednjih godina čini direktorka Vera Fele. Ono što je bila suština stalnosti i kontinuiteta u školi jeste osnovna pedagoška orijentacija na klasični balet ruske verzije (lenjingradske redakcije), najpre prve generacije nastavnica: Margita Debeljak i Milene Popović, a zatim njihovih učenica, danas pedagoga: Vere Fele, Ljiljane Mišić, Smilje Živanac, Ksenije Dinjaški, Dobrile Novkov, Nedelka Helmuta i drugih.

Tokom 40 godina postojanja diplomiralo je u Školi 170 učenika, ali je mnogo veći broj onih koji su Školu duže ili kraće pohađali i odlazili u druge igračke centre u svetu i zemlji. Računa se da je oko 6000 učenika prošlo kroz školu i steklo osnovno ili dovoljno obrazovanje za rad ili za dobrog ljubitelja baleta. Veliki broj učenika nastavlja karijeru u SNP-u i čini stožer umetničkog ansambla (Erika Marjaš – Brzić, Biljana Njegovan, Rastislav Varga, Nedelko Helmut, ali znatan broj odlazi u druge jugoslovenske centre gde postaju solisti ili prvaci ansambla, a veoma veliki broj muških igrača je poznat van domovine (Stevan Grebeldinger, Nikola Petrov, Zlatko Panić, Oto Ris, Miloš Žilić, Aleksandar Izrajlovski). Tako je Baletska škola u Novom Sadu jedna od glavnih rasadnika baletskih kadrova u zemlji. Njen sigurni pedagoški profil, odnegovan tokom ovih decenija kontinuirane saradnje sa lenjingradskom baletskom školom, prepoznatljiva je etiketa kvaliteta i uspeha igrača.

Učenici Škole su dobili niz priznanja, naročito tokom poslednjih godina od kada postoje različiti oblici takmičenja baletskih učenika u zemlji; Jugoslovensko baletsko takmičenje (3. Panić, A. Antonijević, O. Smolčić i dr.), Republičko takmičenje baletskih škola SR Srbi-je te Savezno takmičenje baletskih škola Jugoslavije.

Rezultate rada najčešće prikazuje na svojim godišnjim koncertima koje organizuje od 1956, kada je diplomirala prva generacija učenika. Koncerti učenika su bili i ostaju susreti javnosti s dostignućima u školi, ali mnogo više okosnica saradnje Škole s pedagozima, koreografima iz celoga sveta i zemlje. Škola je tokom četiri decenije bila otvorena za saradnju sa svojim bivšim učenicima, zatim poznatim pedagozima iz sveta (Sergejev i Dudinskaja iz Lenjingrada, Kljavin iz Kijeva, Logunov iz Moskve i dr.) i zemlje (M. Jovanović, K. Kecojević i dr.). Ta otvorenost je njena prepoznatljiva osobina koja joj obezbeđuje uspeh u budućnosti. Učenici škole, zajedno sa saradnicima čine danas veliku porodicu stvaralaca, veliki potencijala za dalju afirmaciju baletske umetnosti među drugim umetnostima.

(Dnevnik, 23. 04. 1989)

Svečani koncert učenika Baletske škole

Poslednji godišnji koncert učenika Baletske škole potvrdio je već ustaljenu tradiciju sa ukusom jubileja – 40 godina postojanja škole. Program je sačinjen tako da se u prvom delu prikaže način na koji se učenik oblikuje pomoću različitih vežbi kod štapa i na sredini sale tokom 8 godina učenja; u drugom delu učenici (uglavnom starijih razreda) prikazali su sposobnost da naučenu tehniku (koju smo videli u prvom delu koncerta) iskoriste u oblikovanju manjih i većih dueta i divertismana klasičnog baletskog repertoara (duet iz *Začarane lepotice* ili I čina *Žizele* i sl.) i u poslednjem delu su učenici, zajedno sa solistima baleta SNP-a (a bivšim učenicima škole) izveli II čin *Žizele* (B. Njegovan, R. Varga, B. Kurucin, L. Miler-Hristidis). Tako je programmom trebalo da se prikaže potpuni krug: od obrazovanja učenika do pripreme za scenu i samo scensko izvođenje igrača klasičnog baletskog postupka.

Šta je koncert onda pokazao? Pored impresivnog broja učenika, i gotovo identične vežbe i igre sa onima koje se mogu videti u velikom pedagoškom centru kakvi su lenjingradska ili moskovska baletska škola (što takođe imponuje našoj sredini) dva osnovna pedagoška propusta u radu sa učenicima – neefikasne ruke i gotovo u celini neizrađena stopala. Kakve su konsekvence odluke da se mali biseri svetske baletske literature igraju u VI ili VII razredu (kao što je duet iz *Začarane lepotice* u izvođenju M. Grnje i B. Tešanović) kada je velika celina osnovnih igračkih koraka već naučena? Može se činiti gotovo logičnim. Ali samo naizgled! Velika je varka da jednostavni pokreti nekog stilizovanog, nama dobro poznatog baleta, kao što su *Žizela* ili *Silfide* ili *Začarana* mogu lako i da se odigraju. Nedostaje uvek još jedna dimenzija stilskog oblikovanja celog zadatka, što učenici u našoj školi, sticajem mnogih okolnosti, nisu u stanju da postignu.

Kako je II deo koncerta u potpunosti bio zasnovan na poznatim nam igrama iz takvih baleta, gledaocu se nužno nametalo poređenje sa velikim, nama opet dobro poznatim izvođenjima istih tih dueta i solističkih igara. Ono nije uvek moglo biti na strani učenika koji su se svi trudili da poverene zadatke uspešno izvedu. U trenutku kada Škola obeležava 40 godina postojanja ponudila je saradnju na koncertu i svojim bivšim učenicima. Među retkim odazvanima prikazao je svoje veliko napredovanje Dragan Jerinkić (sada u SR Nemačkoj) u igri gopaka iz *Taras Buljbe*, a prvi put se predstavio i kao koreograf *Karmen svite* – uspešno.

Ove godine diplomiraće u Školi Milica Miletić, Simona Novaković, Milenković Zdenka i Smolčić Oliver u klasi Dobrile Novkov.

(Radio NS, 1989)

Zadržati talente

Godišnji koncert učenika Baletske škole u Novom Sadu

Baletska škola u Novom Sadu postoji već 40 godina i upravo održani koncert njenih učenika mogao bi biti povod da se procenjuje stepen ustanovljene igračke tradicije duge četiri decenije. Koliko je znanja o baletskoj igri (klasičnoj, modernoj, istorijskoj) utkano već u nešto što bi bio prepoznatljiv manir učenika koji iz ove škole izlaze, jedan je aspekat, a drugi – koliko bi od toga valjalo još promeniti. Ono prvo bi se moglo meriti i formalnim kriterijima, kao što su različite nagrade sa republičkih i/ili jugoslovenskih takmičenja učenika, a njih u ovoj školi ima mnogo u vitrinama. Moglo bi se, nadalje meriti brojem učenika koji su školu završili i postali članovi novosadskog ansambla ili nekog u svetu ili Jugoslaviji.



U poslednjih nekoliko godina, škola je odnegovala nekoliko značajnih igrača od kojih ni jedan trenutno ne igra u SNP-u već u ansamblima van zemlje. Ove godine školu završava talentovani Aleksandar Antonijević (u klasi Ksenije Dinjaški), novosadskoj publici poznat sa takmičenja, po nagradama, ali i nadama koje je društvo u njega ulagalo (*Dnevnik* je bio pokrovitelj puta u Lozanu na takmičenje baletskih igrača a sve govori da mladi Antonijević neće početi karijeru u SNP-u, već negde *gde može da na-preduje*. Ovaj primer opominje da u kadrovskoj politici, Srpsko narodno pozorište treba da nađe mehanizme zadržavanja, bar onih igrača koji su potekli iz domaće tradicije.

Nastavnici Baletske škole u ovoj godini želeli su da na koncertu prikažu igračka dostignuća učenika, ali da se pokaže nešto i od politike škole, koju uspešno vodi direktorka Vera Felle, a to je intenzivna saradnja sa drugima u zemlji. Tim povodom na koncertu je učestvovala grupa talentovanih učenica iz Skoplja, prikazujući *Pa de kater* Punjija u originalnoj koreografiji Antona Dolina. U nastavku koncerta prikazan je drugi čin *Žizele* A. Adama u originalnoj koreografiji Lavrovskog. Ovaj balet, relativno jednostavnih tehničkih pokreta, a vrlo suptilne

stilske obojenosti, bio je test na osnovu koga se mogao meriti pedagoški doseg u školi. Primetna su dva osnovna nedostatka – neizgrađena stopala i nefunkcionalne ruke u igri. Isto važi i za gošće iz Skoplja pa bi se moglo činiti da je to jugoslovenska *boljka* pedagoškog rada s mladima. U tome bi valjalo naći dobre mehanizme *izrade* stopala naših učenika (što je, naravno, u vezi i sa njihovom anatomskom građom). Ulogu Žizele igrala je talentovana Aleksandra Đipanov od koje ćemo još videti dosta lepih kreacija. Ulogu Alberta dao je studiozno i zrelo Aleksandar Antonijević. Valja pohvaliti trud nastavnika škole, učenika i saradnika, korepetitora iznad svega u ovom zamašnom projektu.

(Dnevnik, april 1989)

Na kraju puta ponovo učiti

Uz diplomski ispit učenika Srednje baletske škole

Na mlađima svet ostaje narodna je mudrost koja se kod nas u poslednje vreme često primenjuje kada se piše o mladim umetnicima, sportistima, ili onima pripremanih za dalji rad u domenu nauke. Međutim, dostignuća mladih učenika Baletske škole u Novom Sadu ostaju najčešće poznata uskom krugu stručnjaka, a manje široj javnosti koja ima prilike jednom godišnje da ih vidi na uobičajenom godišnjem koncertu učenika Baletske škole, kakav je nedavno održan u SNP-u. Da bi se ustaljeno pravilo prekršilo, valja ovde reći da je, na primer, u toku ove godine na republičkom i saveznom takmičenju učenika srednje škole prvu nagradu dobio Aleksandar Neškov, diplomac VIII razreda, a već sada zapamćen u solističkim ulogama u ovogodišnjem repertoaru (*Sh-MA*, u koreografiji gošće iz SAD). Zatim, Branislav Tešanović, takođe već igrač u SNP-u, dobija ove godine II nagradu na republičkom takmičenju (na saveznom, na žalost, nije učestvovao zbog povrede). To su dva sposobna mlada igrača koji nastavljaju afirmaciju novosadske Baletske škole u Jugoslaviji kao specijalizovanoj za obuku muških baletskih igrača (od kojih, nažalost, većina danas igra u raznim pozorišnim kućama u svetu, a ne u domovini).

Ljiljana Višekruna dobila je I nagradu na republičkom, a III na saveznom takmičenju osvojivši žiri svojom romantičnom igrom i lirskim pokretima. Maja Grnja je dobila II nagradu na republičkom i pohvalu na saveznom takmičenju. Zajedno sa Ivankom Stojčević, Elizabetom Šipka, Natašom Mitrović, Editom Diriši, čine generaciju diplomaca u klasi Vere Felle. Videli smo ih na poslednjem godišnjem koncertu

škole kada su, uglavnom, nosili repertoar koncerta (sačinjenog od 33 pojedinačne tačke).

U trenutku upijanja poslednjeg segmenta školskog znanja tj. u poslednjoj fazi pripreme za ispit, pitamo ih: *Šta posle diplomskog ispita?* Odgovor je za većinu: *Pravac pozorište!* Neki su već uključeni u ovogodišnji pozorišni repertoar novosadskog ansambla pa im se čini prirodnim da svoju karijeru nastave ili otpočnu u matičnoj kući. Nataša želi da radi u Švedskoj, Edita da se posveti pedagoškom radu sa decom u Subotici, Elizabeta da studira književnost, ali time ne prestaje njena veza sa igrom i umetnošću. Čini se da ovi mladi ljudi, osvedočeni profesionalno na takmičenjima, a ljudski i drugarski u svojoj toploj razrednoj skupini izuzetno pripremljeni, žele da nastavi profesionalni rad.

Na pitanje – *Da li radije igrati klasičan ili moderan balet?* – spremno svi odgovaraju da su za klasični pripremani, ali je moderan novi izazov.



Dilema je njihova da u sadašnjem sistemu školovanja nema mogućnosti daljeg usavršavanja posle završenog srednješkolskog obrazovanja, što je svojevrstan nonsens, ako se ima u vidu da učenici drugih umetničkih škola nastavljaju usavršavanje na III stepenu ili u inostranstvu (na primer, muzičari, slikari pozorišni ljudi). Direktorka škole, Vera Felle, smatra da je ovakvo stanje zato što postoji uverenje da se baletski umetnici nadalje usavršavaju igrajući u baletskom ansamblu. Međutim, naglašava, pokazuje se da učenici koji su uspešno završili

školu pre nekoliko godina, danas u našem pozorištu statiraju. Otuda bi valjalo, shodno opštim smernicama otvaranja privatnih studija otvoriti jedan takav za dalje usavršavanje profesionalnih igrača. Na taj način bi se naša pedagoška javnost obogatila još jednim oblikom stručnog i profesionalnog rada. Ideja traži svoje realizatore!

(Dnevnik, 7. jun 1990)

Negovanje kolektivne igre

Povodom godišnjeg koncerta učenika Baletske škole

Tek kada pred nas, korakom poloneze, svake godine išetaju učenice mlađih razreda, otvarajući godišnji koncert Baletske škole, shvatamo koliko imamo mladih devojčica sposobnih za ovu umetnost. Kada na zatvaranju koncerta prodefiluju učenici svih razreda – od prvog do osmog – gledalac ostaje obogaćen za još jedno saznanje da tako velik broj učenika vredno i savesno pohađa školu o čijem se radu u široj javnosti škrto saopštava – samo u povodu dobijanja nagrada pojedinih učenika ili nastavnika ili, kao što je sada slučaj, povodom predstavljanja godišnjih rezultata rada.



Prva generacija pedagoga u školi, onih pionira, davno je predala štafetu drugoj koja sa bogatim pedagoškim iskustvom upravo ovih godina afirmiše (Felle/Dinjaški, Ilijć) i polako ustupa mesto mlađima (Preradov, Dean-Gačić, Ivković, Jokanović, Zgomba, Dimovski). U toj

smeni, prisutnoj na ovom koncertu, pomak je ka većoj zastupljenosti moderne igre (no, još uvek onih ranijih perioda iz 50-tih i 70-tih godina). Tako igrači novosadske Baletske škole polako od ustaljene šeme klasičnog baleta ruske redakcije prelaze i na usvajanje znanja o modernoj igri.

Ostaje, međutim, stalni metodološki problem u oblikovanju tela igrača kao instrumenta izražavanja u igri koji je prisutan kod svih generacija pedagoga – loše postavljeno telo i neizrađena stopala (što se više očituje kod igračica nego kod igrača). Stopalo je kod igrača njegov kurzor. Ono je *nos* u svakoj prostornoj situaciji, ono je veza sa tlom. Otuda iznalaženje metoda za izradu fleksibilnog i izražajnog stopala igrača predstavlja ključ celog metoda oblikovanja igrača i igračice.

Ove godine diplomiraju šest učenica u klasi Smilje Ilić: Ivana Vukotić, Simonida Stanković, Eva Slamar, Aleksandra Mijatović, Snežana Čabrilo i Aleksandra Matejić. Muških igrača u ovoj klasi neće biti. Mada se školuje samo nekoliko igrača u svim generacijama, a verovatno i zbog toga, njima pripada veća pažnja u školi, izmamljivali su aplauze u prepunom gledalištu. Pre svega talentovani Vladimir Kocić svojom preciznošću i jednostavnošću pokreta. .

U drugom delu koncerta na Respigijevu svitu sačinio je Mihajlo Đurić (gost iz Beograda) dopadljiv kolaž interesantnih igrica spretnih i elegantno uklopljenih u kolektivnu igru dodajući joj dozu humora. Solistički duet pripao je bivšim učenicima škole, sada afirmisanim umetnicima u Nemačkoj – Gorici Stanković i Zlatku Paniću.

(Dnevnik, 26. april 1991, str. 14)

Grupa za modernu džez igru

Na Fakultetu fizičke kulture Univerziteta u Novom Sadu osnovana je prošle godine grupa za modernu igru s ciljem da se i u sportskim disciplinama ugrade dostignuća savremenih kretanja u svetu igre.

Stručnjak za baletsku igru prof. dr Ljiljana Mišić (sa Akademije umetnosti Univerziteta u Novom Sadu) sačinila je program studija džez igre, predano radila sa odabranom grupom i, konačno, na koncertu (6. juna 1992.) predstavila prve rezultate upornog i strpljivog rada.

Koncert je zapravo organizovan sa duplim ciljem: da se predstavi javnosti šta je do sada naučeno u domenu džez igre i zato je iskorišćena pauza između numera u programu da se na jednostavan i dopadljiv način ispriča istorija džez baleta u trojstvu: klasičan balet – moderna igra – džez igra, I sa druge strane, nemogućnost njegovog Tu

su i teškoće u pedagoškom radu, odnosno, akademskom kalupu. U svetlu samog teksta i skupa informacija o igri, mogli smo procenjivati dostignuća u radu Lj. Mišić sa odabranom grupom. Pionirski posao sa mnogo entuzijazma urodio je nizom novih viđenja igre i, naravno, upoznavanjem sa novim talentovanim igračima. Studenti su disciplinovano pokazali najpre način vežbanja za igru, zatim nekoliko uspešnih numera (od kojih je *Sladoled* jedan od šarmantnih minijatura za sećanje) i ostavili su nam uverenje da je počeo rad jednog novog vida igre i kod nas – džez igre – neophodnog u našoj igračkoj kulturi grada.

(Univerzitetski glasnik, god. 3, br. 9, jun 1992, str.5)

Studijske i igračke grupe u Novom Sadu

U Novom Sadu u poslednjih nekoliko godina aktivno radi čitav niz igračkih grupa različitog usmerenja koji okupljaju veliki broj mladih u gradu. Njihovom se aktivnošću znatno povećava kultura i znanje o igri uopšte kako kod mladih tako i u starijih generacija. Do sada su uspesi ovih grupa ostajali po strani profesionalne kritike ili dijaloga s institucionalno usmerenim igračkim kolektivima, kakve su Srednja baletska škola i baletski ansambl Srpskog narodnog pozorišta, te strukovno Udruženje baletskih umetnika.

Cilj je ovog napisa da skrene pažnju ljubiteljima igre i pozorišnim ljudima na važnost ovih novih igračkih grupa u gradu kako bi u dogledno vreme bili stvoreni uslovi za dijalog igračkih grupa s predstavnicima institucioanlnih oblika igre. Takođe nam je namera da pokažemo kako su ove grupe u tesnoj vezi s postojanjem i radom Srednje baletske škole u Novom Sadu, jer je većina aktivnih igrača i koreografa u ovim grupama direktno (ili indirektno) sticala svoje igračko znanje u njoj.

U jedinoj baletskoj školi u Pokrajini, koja uskoro slavi četrdeset godina rada, danas pohađaju nastavu 322 učenika. Od svih će školu završiti nekolicina, u ovoj godini svega pet učenika. Koliko će od njih biti primljeno u neko pozorište, teško je reći. Otuda ne znamo koliko ih stvarno nastavlja igračku karijeru.

Plesne grupe o kojima ovde govorimo imaju znatno veći broj polaznika jer ne postoje kriteriji za odbir – primaju se svi koji igru vole i žele. Takođe će samo mali broj nastaviti da se bavi profesionalno igrom, ali će veliki broj naučiti neke osnovne elemente igre, zavoleti je i ona će postati deo svakodnevne potrebe.



Plesni studio pri Partizanu II je osnovala 1987. godine nekadašnja so-listkinja i jedna od članica prvog ba-letskog ansambla SNP-a, Jelena An-drejev. U početku je cilj osniva-nja studija bio stvaranje i razvijanje ljubavi prema igri kod dece (pred-školskog, os-novnog i srednjoškol-skog uzrasta) za oblike koje baletska škola ne neguje – ritmika, klasični društveni plesovi (tan-go, valcer, ča-ča-ča i sl.), zatim, okretne igre, džez, moderan balet i savremeni ples. Ti-me se postiglo da je veliki deo omla-dine dobio znanje iz ovih igara koje voli i koje su deo svakodnevnog živo-ta jer je klasični balet, negovan u baletskoj školi, samo uzvišeni oblik precizne i po svemu specifične igre, rezervisan za talentovane. Ovde igra-ju svi, sve što vole. Danas je u okviru ove grupe stasala i prva generacija peda-goga i igrača koji vode reperto-ar. Nji-hovo smo predstavljanje ima-li prilike da vidimo na nedavno održanom kon-certu *Deca za decu* u SNP-u (19. maja 1993). Ova uspešna saradnja starijeg igrača, a sada pedagoga, Jelene Andrejev, s mladima, stvorila je već neku vrstu igrač-ko radne veze u celom gradu: na različitim priredbama (*Zmajeve dečje igre*), dobro-tvornim koncertima i drugim humanitarnim aktivnosti-ma, zatim, u televijskim emisijama (*Muzički tobogan*) učestvuju pola-znici tog stu-dija. Nametnuli su se svojom lakoćom igre, ljubavlju, ve-seljem i smi-slom za humor. Na taj način su ispunili onu prazninu koju Baletska škola nikako nije mogla pokriti svojim malim brojem profesi-onalnih pedagoga, uglavnom obrazovanim za klasičan balet.

Tako je jedna bivša članica i solistkinja Baleta Srpskog narod-nog pozorišta, Jelena Andrejev, uspela da opismeni za igru veliki broj dece u poslednjih šest godina. Kroz njen studio prošlo je u proseku sto pedeset dece godišnje. Taj tip igre ima svoju publiku (velika sala SNP-a bila je puna, a gledaoci su toplo pozdravljali svoje ljubimce).

Studio se samofinansira, samoorganizuje, što potvrđuje da se moraju preispitati institucionalni oblici igre kod nas i otvoriti za sara-dnju s drugim vidovima igračkog usmerenja gde su ljudi koji imaju entuzijazma i iskrene ljubavi da se igra penese drugima.

Drugi je po veličini i agresivnosti angažmana Baletski studio *Rebis* koji već više od četiri godine radi s mladim talentima, daje samostalne koncerte i prisustvuje u različitim manifestacijama kakve su otvaranje bazena SPC *Vojvodina*, zatim u TV emisijama. U svom profilu pokušava da sjedini klasičan, moderan balet i džez. Trenutno je oko sto pedeset aktivnih polaznika studija, od četiri do dvadeset četiri godine, različitih nacionalnih grupa, gde se druže uz zajedničku ljubav prema igri. Osnivači i umetnički rukovodioci *Rebisa* su Gordana Dean-Gačić (diplomirani stomatolog, Baletsku školu završila u klasi pedagoga Smilje Živanac) i Tatjana Grujić. Osnovu njihove orijentacije čini džez tehnika Matoksa i Ejlija, kombinovane s tehnikama modernog baleta Marte Greem, Hose Limona, Nikolasa, Pine Bauš, s ubacivanjem elemenata pantomime i kontakt improvizacije. Gordana Dean-Bačić predaje i savremeni balet u Srednjoj baletskoj školi. Time se već uspostavila neka vrsta institucionalne saradnje između jedne neformalne igračke grupe i Baletske škole (treba dodati da klasičan balet u ovoj grupi predaje Mira Ruškunc, solistkinja baleta (SNP). Na poslednjem godišnjem koncertu učenika Baletske škole kritika je primetila da su najbolja ostvarenja upravo koreografije Tatjane Grujić. *Pravo otkriće i osveženje koncerta, svakako su bili izvanredno plastične i duhovite moderne plesne numere, bogate elementima akrobatike, u koreografiji Tatjane Grujić***.** Tatjana Grujić (1963) je bila državna prvakinja u gimnastici (1981), po obrazovanju je grafičar, a posvetila se potpuno modernoj igri. Ostvaruje se kao koreograf u pronalaženju sinteze multimedijalne umetnosti i akrobatike. Na poslednjem jugoslovenskom baletskom takmičenju u Novom Sadu osvojila je prvu i drugu nagradu za koreografiju, a svoje koreografije je pokazala i na Baletskom bijenalu u Ljubljani, zatim u SNP-u i *Centru Sava* u Beogradu**.** Na sopstvenom usavršavanju stalno radi i to tako što posećuje različite seminare u zemlji i inostranstvu. Čini se da je organizovanost rada u *Rebisu* usmerena jasnom cilju da se dobije široka osnova za odbir talentovanih igrača navedene stilske orijentacije, da se stvori igračka trupa i omogući talentovanim koreografima eksperimentisanje. Presudan je koreografski uticaj Terenca Maurica Masona koji je gostovao u Novom Sadu.

Rad u studiju se samofinansira. Bilo bi uputno da se grad zainteresuje za tu interesantnu grupu i omogući posredovanje između pozorišta i grupe. Tatjana Grujić nam kaže: *Moje mišljenje je da je sazreo trenutak za obrazovanje baletske trupe, poput onih na Zapadu, trupe sa malim jezgrom od sedam do deset igrača i jednim do dva koreografa koji će negovati svoj stil i njemu podučavati igrače i praviti predstave s agilnom ekipom spremnom na gostovanja i u svakoj prilici, čime bi i ljudima malih sredina pružili užitak i obrazovanje, uključili ga u kulturni život većih gradova, a s druge strane, omogućili*

umetnicima igračima da žive od igre, a ne od tavorenja u glomaznim institucionalizovanim kućama. Potrebna je konkurencija, jednogodišnji angažmani po projektima, gde mora da pobedi kvalitet i umetnost.

Baletska grupa KUD Sonja Marinković s prekidima radi od 1983. godine, a u sadašnjem sastavu od 1991. godine pod rukovodstvom Nade Babić, Vere Markuš i Vesne Šećerov, koja je završila Baletsku školu u klasi Smilje Živanac, dakle, poseduje osnovno obrazovanje iz klasičnog baleta, dok druge dve saradnice imaju osnovno obrazovanje iz džez baleta stečeno u radu s Ljiljanom Mišić u KUD *Železničar*. Grupa pokušava da stvori sopstveni stil uz jako oslanjanje na klasičan balet, mnogo jače nego kod bilo koje druge grupe.

Do sada su učestvovali na različitim amaterskim takmičenjima, zatim su sarađivali s TV Novi Sad i dramskim ansamblom SNP-a, a gostovali su i po gradovima Vojvodine. Ono što ističu da nedostaje danas u amaterskom radu na igri, jeste izostanak mogućnosti da se organizuju seminari za pedagoge i igrače iz svih zanimljivih sredina, kao i povezanost sa sličnim igračkim grupama iz inostranstva. I ova grupa, zapravo, osnovu ima u kadru koji je novosadska Baletska škola stvorila, najpre u samim učenicima, a onda i pedagozima.

Studijska grupa za modernu džez igru pri Fakultetu fizičke kulture u klasi prof. Ljiljane Mišić s Akademije umetnosti u Novom Sadu uspešno radi već drugu godinu studija s ciljem da predstavi akademski profinjen stil moderne džez igre u manjim koreografskim ostvarenjima. Budući da je Ljiljana Mišić studirala izvorno džez i step kod američkih pedagoga (koristeći Fulbrajtovu stipendiju), a da je dugi niz godina bila pedagog u Baletskoj školi za – klasičan balet, ritmiku i istorijske igre, stilsko nijansiranje – zapravo je očekivan kvalitet te grupe koju čine ili nekadašnje učenice Baletske škole ili nekog drugog igračkog kursa, ukupno njih četrnaest. Dosadašnji godišnji koncerti su pokazali da se radi o malobrojnoj grupi koja ne računa na masovnost i razvoje ljubavi za igru, već na stilsko utemeljenje step igre u našu igračku kulturu.

Ljiljana Mišić je još 1979. godine počela da prenosi kod nas ideje o modernoj igri, posle svog studijskog boravka u Engleskoj gde se upoznala s osnovama modernog i džez baleta kod vrhunskih stručnjaka. Kod nje su već tada učili oni koje danas predstavljamo kao već afirmisane igrače ili koreografe: Gordana Dean – Gačić i Tatjana Grujić, a naročito posle povratka iz Amerike u KUD *Sonja Marinković*.

U junu 1993. ta grupa će dati svoj završni koncert u SNP-u s programom džez i step numera u koreografiji Ljiljane Mišić uz samostalne studentske radove iz grupe.

U ovoj grupi se dosledno ostvarila veza između akademske igre i slobodno organizoavnog plesa, jer je u ličnosti Ljiljane Mišić zapravo objedinjeno i znanje i dobra volja da se nešto što je vrhunski igrački kvalitet prenese u našu sredinu kao obaveza za budući rad.

Lala-znanje je jedna od masovnih igračkih škola u gradu u kojoj se neguju okretne i društvene igre, pored već rečenih modernih i savremenih.

Plesni klub *Lala-Znanje* osnovan je oktobra 1990. s ciljem da unapređuje sportski ples, savremeni ples i organizjuje školu za ovu igru kako bi se kadrovi mogli pripremati. Rukovodilac za sportski ples je Dragan Rančev iz Beograda. Članovi kluba učestvuju na takmičenjima u zemlji i inostranstvu. I ovaj klub ima programe za sve uzraste dece, a programi obuhvataju ritmiku, ples, uz džez balet i rock'n'roll. Svoje rezultate su predstavili na Koncertu u SPC *Vojvodina* (15. maj 1993) pod nazivom *Istorija igre*, ostvaren uz saradnju profesionalne balerine Aleksandre Vujović. Sa grupom sarađuje i Nada Dražeta, pedagog baleta iz Baletske škole. Klub se samofinansira, ali ima veliki broj nastupa.

Plesni studio *Paja*, čiji je rukovidilac Pavle Pejakov, ima vatrene obožavaoce među osnovcima i srednjoškolcima zbog stilske orijentacije na akrobatski rock'n'roll i rep. Kada je pre deset godina *Kazino* iz Ljubljane otvorio istureno odeljenje kod nas, mnogi su se prijavili za učenje i među njima je istrajavao Pavle Pejak (po osnovnom obrazovanju građevinski tehničar). Cilj je rada u ovom studiju da se masovno uči taj vid igre kako bi se moglo odabrati nekoliko talentovanih parova za takmičenja u svim grupama: pioniri, omladinci, omladinci-stariji, seniori. U prošloj godini je masovnost *izbacila* oko dvadeset igrača svih uzrasnih doba. U poslednje dve godine, koliko radi studio, organizovano je osam takmičarskih susreta (koje su pod patronatom Plesnog saveza Srbije), od kojih su dva održana u studiju *Paja*.

U našoj zemlji se taj vid igre retko neguje pa nemamo mogućnost poređenja šta ona u svetu znači. Međutim, u Italiji i Nemačkoj se akrobatski rock'n'roll neguje najviše i to u okviru fakulteta fizičke kulture kao jedno od sportskih usmerenja. Povezuje se sport s društvenim igrama, što ovaj vid igre takođe čini sasvim ukoloplјenim u potrebe igračke svakodnevice pojedinaca.

Moglo bi se ovom spisku dodati još nekoliko grupa koje su odskora počele rad, ili, kao što je slučaj s grupom *Satiros***,** koja se osamostalila u okviru plesnog studija *Partizan II* (koju vode Andreja Stefanov i Siniša Leber). Takođe valja dodati da postoje i dve privatne baletske škole: od pre dve godine Dobrile Novkov, bivše solistkinje balta SNP-a i Ksenije Dinjaški, obe nastavnice u Baletskoj školi (od pre jedne decenije). Sve to čini kompletnu sliku onoga što mladima stoji na

raspolaganju i za uživanje, učenje i profesionalno opredeljenje u životu. Činjenica je, kada se ovako predstavi istorijat plesnih grupa u gradu, da je osnova za mnoge bio upravo igrački i pedagoški kadar formiran u Baletskoj školi ili onaj koji je radno i organizaciono sada s njom povezan. Zato bi trebalo razmišljati o sistematskoj i dugoročno osmišljenoj saradnji Baletske škole i novoosnovanih plesnih studija u gradu u zajedničkom naporu da se oformi jedna igračka eksperimentalna scena na kojoj će se predstavljati novi i obnovljeni stilovi, dati šansa mladim i stasalim koreografima da se pokažu, kao i mladim igračima da sebe osmisle u traženju sopstvenog izraza.

(Pozorište, 1993, br.9/9/10.)

Dani baleta u Subotici

Baletska škola *Raičević*, Narodno pozorište i Srpski kulturni centar *Sveti Sava*, Subotica, 19-21. maj 1994.

U našoj zemlji postoje samo dve državne baletske škole – u Beogradu i Novom Sadu – u kojima se uglavnom školuju deca iz tih gradova. Budući da ne postoje internati za decu iz drugih krajeva zemlje, za mnogu talentovanu decu iz gradova u kojima postoji bogata kulturna i pozorišna tradicija, izostaje mogućnost baletskog usavršavanja u današnjim uslovima.

Jedan plemeniti pokušaj sračunat je da prevaziđe ograničenja sadašnje sheme. Napor Milice Vasiljev-Raičević iz Subotice je da u ovom gradu, velike kulturne i pozorišne tradicije, oživi baletsku umetnost s fokusom na klasičnom igračkom usmerenju. Osnovala je privatnu školu u kojoj se stiče osnovno baletsko umenje (niža baletska škola) za buduće usavršavanje u jednoj od dve pomenute baletske škole u zemlji. Takav napor (pre svega finansijski i profesionalni) dobio je i prve materijalne oblike u DANIMA BALETA koje smo imali prilike da pratimo na sceni Narodnog pozorišta u Subotici od 19. do 21. maja ove godine.

Prvog dana su se predstavile učenice privatne baletske škole *Raičević* koje 4 godine redovno, po usvojenom programu baletskih škola, stiču znanje iz osnova baleta. Ukupno je 50 učenica (zabavište, pripremni, prvi, drugi, treći i četvrti razred) i jedan učenik koje obrazuju mlade nastavnice završene novosadske baletske škole.

Imali smo prilike da vidimo nekoliko sposobnih učenica i, po svemu sudeći, budućih igračica, koje će moći u svom gradu širiti ovu umetnost, ili, pak, postati članice neke igračke grupe. Svi će među po-

laznicima ostati ljubitelji baleta, misionari svoje umetnosti, i tako proširiti ne samo igračku kulturu već i igru kao osnovni instrument komunikacije među ljudima. U tom smislu vidimo najveći doprinos novoosnovane i uspešne škole Milice Vasiljev-Raičević koja s mnogo entuzijazma, poštenog napora, već četiri godine gradi profil baletske škole s usmerenjem na klasični (ruski) baletski izraz.



Ostaje još mnogo toga da se uradi u toj školi, pre svega na poslovima metodike klasič-nog baleta, gde upravo nastavnici iz profesio-nalnih škola mogu pomoći. Započeo je orga-nizovan oblik komunikacije s dve pomenute škole kako bi se u zajedničkom dijalogu, prijateljstvu i ljubavi, prožimala znanja i iskustva nastavnika i učenika iz drugih, baletski razvijenijih centara kod nas. Ta je saradnja realizovana u manifestaciji *Dani baleta* na kojima su se pred subotičkom publikom prvoga dana predstavili učenici baletske škole iz Subotice, a drugog učenici baletskih škola Beograda i Novog Sada. Subotička publika je pozdravila učesnike i time pokazala ne samo da je balet jedno od onih vidova umetnosti koji u ovom trenutku manjka u gradu, već i puno razumevanja kla-sičnog baletskog izraza.

Učenice beogradske Baletske škole prikazale su uglavnom numere iz klasičnog (ruskog) baletskog repertoara: iz *Labudovog jezera, Rajmonde, Bajaderke, Žizele*. Istančanost stila, izrazitih baletskih figura i muzikalnost tih učenika pokazuje u kojoj meri nastavnici beogradske baletske škole imaju znanja i spretnosti da oblikuju mlade igrače u tom igračkom stilu (učenice Ivanke Lukateli, Marije Jankoš pre svega).

Učenici novosadske Baletske škole, negujući isti baletski izraz, izveli su balet sa sadržajem – prvi čin iz *Vragolanke*, poletno i ljupko, što se posebno dopalo, pre svega, mladim gledaocima. Ulogu Lize igrala je talentovana Sanela Jandrić, dobitnica I nagrade na nedavno završenom takmičenju baletskih škola u Novom Sadu.

Nema dobrog baletskog podmlatka u nekoj sredini bez druženja učenika s igračima iz profesionalnog baletskog ansambla. Učenici subotičke Baletske škole moraju videti druge učenike, ali i prave igrače ansambla da bi spoznali kuda njihov trud i ljubav vode. Prema zamisli organizatora te manifestacije, treće večeri je ansambl baleta Srpskog narodnog pozorišta iz Novog Sada izveo tri jednočinke: *Koncert za violinu i orkestar u E-duru* J. S. Baha, zatim *Rapsodiju* F. Lista i *Žarpticu* I. Stravinskog. To su tri po stilu slična, ali u koreografskim rešenjima različita baleta u kojima dominira klasična igračka forma. Ostvaren je kontinuitet od učenika do igrača u jednom mogućem baletskom izrazu.

Tako profilisani susret *Dani baleta*, održan u Subotici, potvrđuje domišljenu koncepciju jedne manifestacije koja je nedostajala i koja će, verujemo, postati tradicionalna za umetnost za koju do sada nismo imali dovoljno prostora. *Dani baleta*, održani u 1994. u Subotici, verujemo, postaće tradicija na severu Bačke, koju ćemo pominjati iz neke tačke u budućnosti, kao početak profesionalnog i ljudskog druženja u jednom uvek otvorenom gradu kakav je Subotica. Direktorke triju škola, Ksenija Kecojević (Beograd), Olga Malivuk (Novi Sad) i Milica Vasiljev-Raičević (Subotica), obavile su pripremu za ulazak u tu tradiciju.

(Pozorište, maj 1994, str. 151)

Balet bez pozorišta

U poslednjih nekoliko godina u Novom Sadu su aktivne različite igračke grupe, različitih igračkih usmerenja, koje svojom aktivnošću i repertoarskom politikom u znatnoj meri doprinose razvoju kulture igre.

Reč je o nekoliko grupa koje svakog juna prikazuju rezultate svoga rada. Većina u sklopu igračke grupe neguje i podmladak, učenje igri dece različitih uzrasta, pa se može očekivati da će za kratko vreme u gradu biti jedna nova generacija mladih, igrački znatiželjna.

U junu su svoj repertoar i dostignuća prikazala skoro sve igračke grupe i novoosnovane baletske škole.

City Dance Studio (osnovan 1991), Vesne Šećerov i Vere Markuš, je na svom godišnjem koncertu (17. juni 1994) pokazao je da se dobre osobine klasičnog baleta moraju uzeti u obzir kada se od njega želi odvojiti: fleksibilnost pokreta i disciplina grupe. Vesna Šećerov je



načinila dve interesantne koreografije jednu igru s balonima (*Povratak nevinosti*), na muziku iz filma *Kabare*, kojima nas uverava da ćemo uskoro imati koreografa novog stila.

Plesni studio *Partizan 2* (osnovan 1987), ponovo nas je uverio da je upravo ta grupa rasadnik mladih talenata u domenu savremene, džez i varijete igre. U program koncerta Jelena Andrejevna, duhovni vo-đa studija, uključila je i druge igračke grupe, pa se svaki put može porediti stil, dostignuće i kvalitet trenutno aktivnih grupa u gradu: *Satiros, Samahi, Rebis, Lalaznanje, Nenad, Interplay* (Pančevo), *Anita-Sintrade*.

Anita-Sintrade je najmlađa grupa (osnovana 1993), s velikim brojem nastupa i karakterističnim, gotovo agresivnim ritmom i, u nekim slučajevima, interesantnom koreografijom. Njome rukovodi Anita Perin-Zgomba (nastavnica baleta u Baletskoj školi).

Održano je i Prvo omladinsko takmičenje džez-baleta na nivou grada Novog Sada. Prikazali su se koreografi pomenutih grupa (22. maj 1994). Dodeljena je nagrada za koreografiju *Karmina burana* (*Fortuna*) Siniši Leberu.

Sve ovo govori da su alternativne igračke grupe počele sistematski organizovati (škole, grupe, takmičenja, možda i udruženje) i da predstoji profesionalni dijalog između alternativnih i profesionalnih grupa – baletskog ansambla SNP-a i Baletske škole.

Pored navedenih grupa, od kojih svaka okuplja u proseku sto članova u Novom Sadu, deluju i novosadske privatne baletske škole kojima rukovode (bivše) solistkinje baleta SNP-a: Dobrila Novkov (1992), zatim baletska škola *Ludens* Mirjane Ruškuc (1994). U Subotici je, takođe, osnovana privatna baletska škola *Sylphide* koja je u junu u Subotici prikazala svoja dostignuća. Sve to govori da je došlo vreme baleta, u kojem ustaljene profesionalne forme baletske igre, uokvirene u Baletskoj školi, u baletskom ansamblu SNP-a, razmišljaju o međusobnoj saradnji, kako u obrazovnom, tako i u repertoarskom pogledu. Činjenica je da su u novoosnovanim grupama i školama oni koji su Baletsku školu u Novom Sadu ili završili ili u njoj radili, ili završivši je,

nastavili najpre u ansamblu, a onda u privatnoj školi ili grupi. Otuda je Baletskoj školi u Novom Sadu primarno mesto u poslu koji zovemo obrazovanje igrača i nastavnika, ne samo u gradu, nego i u Pokrajini i Republici (mnogi igrači su svoju aktivnost začeli ili nastavili u drugim mestima Vojvodine, o čemu ovde sada ne govorimo).

U Baletskoj školi su u junu diplomski ispiti (u klasi Vere Felle), polagale tri talentovanje igračice: Sanela Jandrić, Snežana Ađanski, Danijela Uzelac, od kojih su prve dve produžile usavršavanje u Pešti (zahvaljujući donatorskoj pomoći *Sintrade inženjeringa*). Škola, dakle, nastavlja svoju misiju produkovanja kadrova, koji se, onda, po sopstvenom izboru, opredeljuje za igračke profile u gradu. Tako se ostvaruje stalni proces od škole ka društvu.

(Pozorište, oktobar-novembar, 1994)

Lepo i umetnički ozbiljno

Povodom godišnjeg koncerta učenika Baletske škole

Godišnji koncert Baletske škole okupi gledaoce u velikoj dvorani Srpskog narodnog pozorišta na neponovljiv događaj promovisanja mladih igrača i igračica, onih o kojima će se u budućnosti češće čitati ili slušati, kod nas ili u svetu. Na ovogodišnjem koncertu su se dokazali diplomci: Vesna Vukelić, Ivana Gonja, Nada Vukčević, Tatjana Simin, Zoran Radivojević, Ivana Nanić, Snežana Cikoski i Slobodan Jović, u klasi Ksenije Dinjaški.

Koncert je imao novu organizacionu strukturu u odnosu na one iz prethodnih godina. U prvom delu je ponovljen ustaljen redosled prikazivanja pojedinačnih varijacija učenika nižih razreda srednje škole u odabranim delovima klasične baletske literature: iz *Don Kihota* (Snežana Cerubdžić), *Uspavane lepotice* (Olga Olđan i lepih linija Svetlana Vukosavljev), iz *Vragolanke* (poletna i dobro učena Mirjana Drobac), uz umetničku i pedagošku pomoć njihovih nastavnika Smilje Ilić, Dobrile Novkov, Biljane Njegovan. Umetnički vrhunac prvog dela predstavlja *Šopeniana*, stilski ozbiljan zadatak za učenike III razreda (Ljiljana Bugarski, Ana Lečić, Andreja Kulešević i Ranko Lazić). Nastavnica Biljana Njegovan osposobila je svoje učenike onoliko koliko je bilo moguće za ovaj obrazovni uzrast.

U drugi deo gledaoci se uvode pripremom za baletsku igru, nazvanom *čas klasičnog baleta*, najprije učenika diplomaca u klasi Kse-

nije Dinjaški, a za njima mlađih učenika osnovne škole u klasi Nade Dražete. Tako se, za momenat, pred gledaocima ostvaruje nit obrazovnog kontinuiteta koji inače traje u školi – od početnika ka diplomiranim uzrastima i, opet iz početka.

Izvrsnost stila. Težište drugog dela čine delovi iz *Markitanke*, nama do sada nepoznataog baleta 19. veka Artura Sen Leona (1821-1870), koji je u obnovljenom obliku zaživeo na scenama Evrope poslednjih nekoliko decenija u obradi francuskog koreografa Pjera Lakate. Izvornu koreografiju je prenela diplomcima nastavnica klasičnog baleta Ksenija Dinjaši, čuvajući izvornost francuskog stila u funkciji izražajne tehnike.

Veoma je dobro što je za koncert odabran jedan francuski balet za čije je izvođenje neophodno drugačije značenje igračke tehnike od ruske, koji inače učenici naših baletskih škola dobijaju tokom školovanja. Znanje više stilova obogaćuje igračko iskustvo učenika, a gledaocima daje mogućnost da ga procenjuju u igranju različitih delova tokom večeri.

Veliki trud. Najviše je interesovanja izazvao poslednji događaj večeri. Igrani su delovi iz moderne postavke *Žizele* Adolfa Adama u inventivnoj zamisli švedskog koreografa Matsa Eka (1945). Koreografiju je strpljivo, i sa puno znanja, prenela nastavnica modernog baleta Nada Dražeta. Za razliku od originalnog sadržaja ovog najstarijeg klasičnog baleta (smeštenog najpre u seoski ambijent (I čin), a zatim u podzemni svet vila (II čin), Mats Ek je muziku Alfreda Adama iskoristio za smeštanje događaja u savremenu ludnicu, takođe jedan iracionalan svet, u kojem se nižu događaji po istom redosledu. Igračka tehnika modernog baleta Birgit Kulberg dala je novu izražajnu dimenziju znanoj romatičarskoj muzici Adama, pa tokom izvođenja baleta gledaoci polako grade distancu prema sopstvenom ranijem vezivanju za romantičarski sadržaj i identifikovanje sa akterima priče. Nov način viđenja pomerene stvarnosti, pružio je uživanje učenicima u novoj *Žizeli*, a gledaocima uvid u talente koji dolaze (posebno Snežana Cikoski).

Nastavnici Baletske škole uložili su veliki trud u ovogodišnju pripremu svojih učenika da pokažu ono što svi skupa sada mogu, ali i ono što će moći na završetku školovanja. Novine u programu daju nade da se u Baletskoj školi oseća prekretnica koja u svetu danas dominira u obrazovanju mladih baletskih kadrova.

(Dnevnik, 6. januar 1996, preštampano u Pozorište, septembar – decembar 1996, str. 41)

Baletska škola rasadnik igračke umetnosti

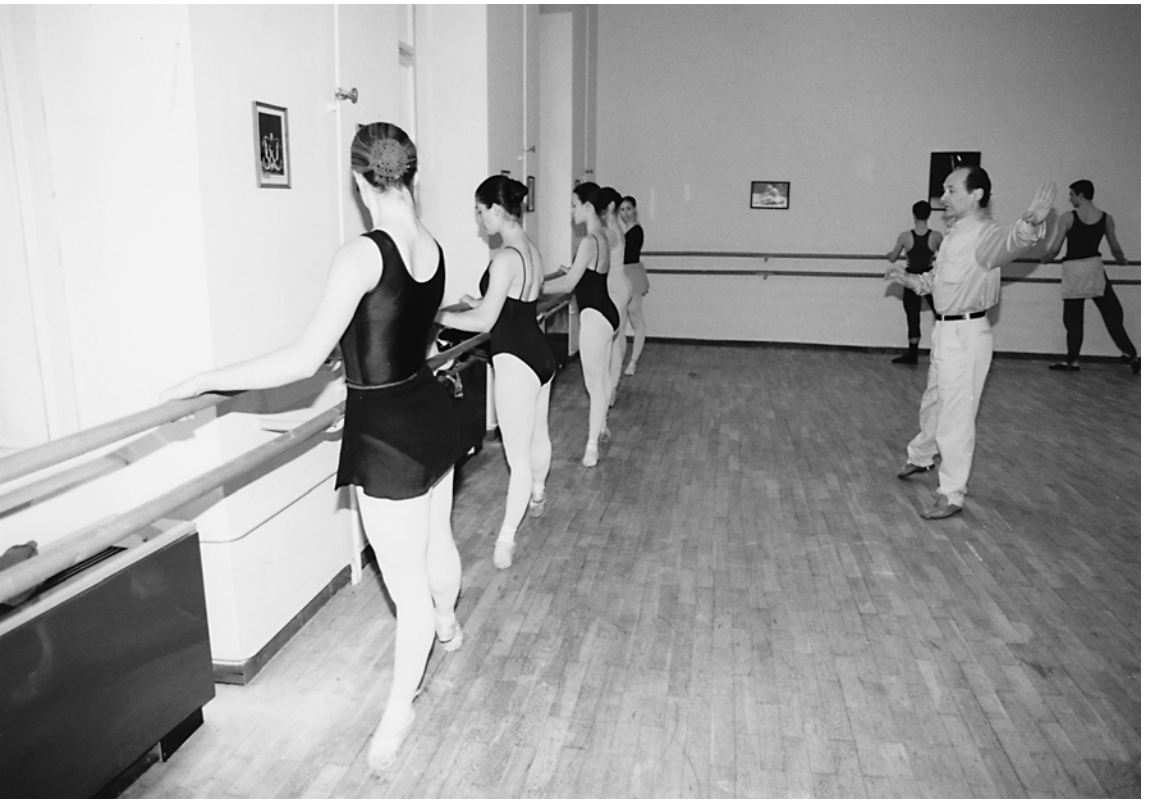
U sadašnjoj Jugoslaviji dve su Baletske škole koje traju više od 45 godina: Baletska škola u Beogradu (1947) i Baletska škola u Novom Sadu (1948) i. Tokom gotovo pola veka u njima su se obrazovale generacije igrača za domaće i svetske scene. Mnogi među njima su već u penziji ili su igrački profil zamenili pedagoškim, koreografskim ili nekim drugim, pomerajući spoljni izraz svoje stalne ljubavi, znanja i iskustva o baletskoj igri kako bi nadalje ostali u kontaktu sa baletom.

U poslednjih pet godina u Vojvodini (a i po celoj Srbiji), oformljeni su ogranci ovih škola u kojima se klasičnoj, i ukupnoj baletskoj, igri obučavaju deca od predškolskog uzrasta do pune adolescencije. To pokazuje da je danas mnogo veći broj dece izvan opsega dveju državnih škola, koje imaju oko 100 redovno upisanih učenika, a svako od isturenih odeljenja ovih škola bar isto toliko: u Subotici je Baletska škola *Raičević* (od 1992), u Zrenjaninu i Kikindi takođe oko sto polaznika. Procenjuje se da se danas u Vojvodini obrazuje oko petsto polaznika različitih uzrasta uz pomoć profesionalnih nastavnika.

Pored toga, širom Jugoslavije postoje još brojni baletski studiji ili igračke grupe, različitih igračkih orijentacija u kojima deca (i odrasli) osposobljavaju svoje telo, um i emocije za igračko umenje. Ukupno je takvih za Vojvodinu oko pet stotina polaznika. Većina neće postati igrači, ali će zasigurno biti kompetentni gledaoci baletskih predstava i razumeti osnovne mehanizme igre.

Danas u Novom Sadu postoje privatne baletske škole s dužim ili kraćim vekom trajanja, iz kojih se kasnije upisuju deca u dve pomenute državne škole. Ove škole vode profesionalni nastavnici koji su bili baletski igrači ili su završili navedene dve baletske škole Mirjana Ruškuc (penzionisana solistkinja Baleta SNP-a) ima Baletski studio *Ludens* u kojem se igri obučava oko sto osoba različitog uzrasta (uključujući i odrasle); Vesna Šećerov (diplomirana učenica Baletske škole u Novom Sadu) vodi *City Dance Studio* (od 1991) sa sličnom igračkom orijentacijom; Dobrila Novkov (penzionisana solistkinja Baleta SNP-a) sličnu školu s ljubavlju organizuje (od 1993); Ksenija Dinjaški (pedagog u Baletskoj školi) radi sa malom deco mod 10 godina.

Pored toga, postoje studiji u kojima je u fokusu neka druga igračka orijentacija, a ne klasični ili moderan baletski izraz. U Novom Sadu su se ovi studiji okupljali u poslednje dve godine na zajedničku manifestaciju takmičenja džez baleta. To su baletske grupe *Samadhi*, *Satiros*, *Rebis*, *Partizan 2*, *Lala-znanje*, *Nenad* u kojima uglavnom rade oni koji su se duže ili kraće obrazovali u Baletskoj školi ili je završili.



Svi zajedno, isturena odeljenja Baletskih škola (u Novom Sadu i Beogradu), zatim različite privatne baletske škole, studiji ili grupe, danas su dobro formirana široka osnova iz koje se može sačiniti odbir talentovanih pojedinaca za baletsku umetnost. Rezultati toga su vidljivi danas: u Baletu SNP-a je igrač Siniša Leber, koji je najpre počeo da uči step igru u grupi Ljiljane Mišić, zatim je nekoliko godina bio solista u različitim *alternativnim* baletskim grupama, da bi danas igrao klasičan baletski izraz u ansamblu jednako dobro kao i svoj raniji.

Takmičenje baletskih škola. Postoji ustaljena institucija Takmičenja državnih baletskih škola na kojima se prikazuju dometi učenika u datoj godini. Na poslednjem republičkom takmičenju baletskih škola u Beogradu (u Narodnom pozorištu), susreli su se samo učenici osnovnih i srednjih baletskih škola iz Beograda i Novog Sada, jedinih dveju postojećih (u ovoj godini je formirana Baletska škola u Pančevu, ali učenici su upisani tek u I razred). Očekivano je da se među nagrađenima pojavi onaj potencijal učenika koji se svakodnevno obrazuje u državnim baletskim školama. Međutim, bilo je među nagrađenima i onih koji su prvo znanje o igri sticali upravo u drugim baletskim sredi-

nama, nazovimo ga uslovno – prostor širokog odbira talenata, gde je program jednako profesionalan, ali je smanjen broj časova. Prvu nagradu u drugoj kategoriji (prvi i drugi razred srednje škole) dobila Svetlana Vukosavljević, učenica prvog razreda u klasi Vere Felle, a drugu nagradu u drugoj kategoriji dobio je Milan Rus (sada u klasi Smilje Ilijć iz Baletske škole u Novom Sadu, ali prvobitno učenik privatne baletske škole Dobrile Novkov); jednu treću nagradu dobila je Olga Olćan (iz klase Vere Felle), koja je prvo baletsko znanje sticala u Zrenjaninu; pohvalu je dobila Livia Radmanić (sada u klasi Smilje Ilijć u Baletskoj školi Novom Sadu, ali prvobitno učena u Subotici). Ovi primeri pokazuju da je postojanje isturenih odeljenja državne baletskih škola korisno, opravdano i neophodno danas u baletskoj stvarnosti u zemlji. Svakako da zasluga dveju direktorki škola, Olge Malivuk (Novi Sad) i Ksenije Kecojević (Beograd), što se ovakva mreža škola uspešno ostvaruje.

Uspeh Baletske škole u Novom Sadu. Na pomenutom republičkom Takmičenju osnovnih i srednjih škola u Beogradu (mart 1996) ukupno je osamnaest učenika novosadske Baletske škole dobilo različita priznanja u tri moguće uzrastne kategorije: prvu i specijalnu nagradu primila je Ista Stepanov u prvoj kategoriji (treći i četvrti razred osnovne škole), a jedna od dve druge nagrade pripala je Frosin Dimovski (obe u klasi Nade Dražete). Slede i pohvale Milici Buzančić (klasa Mile Danilov) i Jeleni Radojević (klasa Marine Dimovske) u prvoj kategoriji, i Verici Kozarev (klasa Smilje Ilijć) i Jeleni Marković (klasa Vera Felle) u drugoj kategoriji.

Za sadašnje rukovodioce Baleta u Novom Sadu i Beogradu svakako su najinteresantniji drugonagrađeni učenici iz završnih razreda (treći i četvrti razred srednje škole), oni koji su potencijalni članovi za sledeću igračku sezonu: Snežana Gikovska i Slobodan Jović (klasa Ksenije Dinjaški), treću nagradu dobile su Andreja Kulešević, Ana Lečić i Mirjana Drobac (klasa Biljane Njegovan). Pohvaljeni su Marijana Ćurčija (klasa Dobrile Novkov) i Ranko Lazić (klasa Biljane Njegovan) Specijalne pohvale za savremeni balet dodeljene su Vesni Vukelić i Slobodanu Joviću (klasa Ksenije Dinjaški).

Posle takmičenja. Danas u Baletskoj školi u Novom Sadu igrače obrazuje kvalifikovana ekipa mladih nastavnika, koji su prošli stručno usavršavanje u Lenjingradskoj ili Moskovskoj baletskoj školi, što već daje predznak načinu na koji se obrazovanje u školi usmerava – klasičan balet ruske škole. Ovoj profesionalnoj sigurnosti treba dodati da je tokom poslednjih pet godina oformljena organizaciona shema za odbir mladih talenata u celoj Vojvodini, Srbiji i Crnoj Gori u obliku isturenih odeljenja državnih škola koje dopunjava rad privatnih škola i studija. Ostaje da se pronađu jače kopče za međusobnu stalnu i kontinuiranu saradnju i obaveštavanje o radu među njima. Takmičenja su jedna tak-

va kopča. Ostaje da se formira jedan bilten o tokovima rada u svakoj instituciji, različiti seminari tribine, predavanja i drugi oblici međusobnog obaveštavanja. Nadalje, ubuduće bi bilo korisno razmotriti mogućnost da se na takmičenjima prikažu rezultati ovih drugih škola van konkurencije da se vidi kuda i kako dalje.

Baletske škole u Novom Sadu i Beogradu danas su kod nas jedini rasadnici znanja i umenja o baletskoj umetnosti. One su poznate u svetu preko naših učenika koji afirmišu sebe i obrazovanje koje nose. Kritike rada baletskih škola kod nas, dobronamerne i one koje to nisu, doprinose afirmaciji škole, jer se pokazuje u kojoj meri one uspešno rade pod teškim uslovima u kojima smo danas.

(Pozorište, februar-mart 1996, str. 38-39)

Pola veka igre

Godišnji koncert učenika Baletske škole

Ove godine Baletska Škola u Novom Sadu napuniće pola veka od osnivanja (1948-1998). U tom, ipak zavidnom periodu, bilo je isto toliko godišnjih koncerata, ako ne i više, jer ih je nekada u toku jedne godine bivalo i po dva (kao što je slučaj ove godine). Pedeset puta iznova prikazati dostignuća svojih učenika uspeh je sam po sebi, pogotovu ako se tome doda da je u kontinuitetu nekoliko nastavnika u tom procesu bilo prisutno od početka do kraja – u početku mladi nastavnici, Vera Felle, Smilja Ilijć, obučile su učenike koji su, evo sada, nakon završene igračke karijere, postali nastavnici u školi i zajedno sa svojim nastavnicima ove godine prikazali učenike: Sanja Todorić-Vučković, Biljana Njegovan, Gabrijela Teglaši-Velimirović, Sanja Vučurević, Vesna Jokanović, Savka Ivković, Rastislav Varga.

Tako je ovogodišnji koncert bio neka vrsta sentimentalnog podsećanja za one koji prate ovu manifestaciju iz godine u godinu u našem gradu uz osećaj smirene sete, jer je škola opstala u toku pola veka uprkos svim teškoćama, idejama o ukidanju, nedovoljnom prostoru. Danas škola ima izuzetan radni prostor, povoljne uslove za afirmaciju rada svojih učenika i nastavnika u zemlji i Pokrajini, dobru saradnju sa Baletom SNP-a i umetnicima iz sveta, zahvaljujući radnom kolektivu i direktorki škole. Danas se u školi obrazuju učenici iz cele Vojvodine u višim razredima, što je rezultat plodne saradnje sa Suboticom, Kikindom, i (delimično) Zrenjaninom.

Igračke etide. I ove godine, kao i mnogih godina ranije, u kreiranju i stvaranju koncerta učestvovali su ruski umetnici iz Kijeva: Robert Kljavin i Vladimir Šuvalov. Strpljivim radom, otklanjajući nedostatke učenika, pokazali su nam ono što najbolje mogu. Tako je ove godine ostao utisak popravljene kulture gesta i uspelih koreografija (Drigo: *Divertisman* i Veber: *Poziv na igru*).

Igračke etide, ponekad, nisu mogle biti dovoljno uvežbane. Naime, želeći da prikaže raznovrsnost svojih učenika, škola je ove godine izvela dva koncerta, tačnije jedan u dva dana (u petak svih učenika, a u subotu *malih* i *velikih* maturanata), ukupno 59 dužih i kraćih tačaka, što je nužno rezultiralo u neujednačenom kvalitetu.

Ove godine diplomiraće (u junu) u klasi Smilje Ilijć ukupno 5 učenica i jedan učenik. Svaka je od njih na svoj način osobena: Livija Radmanić, lirska, osećajna, čiji rad ruku nagoveštava ulogu Belog labuda, Ivana Dakić, sigurna u duetnoj igri (izvrsna u duetu iz baleta *Legenda o ljubavi*) nagoveštava spretnu duetnu igru sa partnerom, Verica Kozarev, neočekivano temperamentna u grupnoj *Ciganskoj igri*, Milana Kovačević i Milena Ugren još traže svoj igrački izraz, a Milan Rus, izuzetne igračke figure i osećajnosti, nije u potpunosti pokazao sve svoje mogućnosti (budući da je zbog bolesti ostao duže vremena izvan baletske sale).

Moderne koreografije. Mnoge su varijacije bile uspešne, publika je ipak izuzetno pozdravila koreografije iz moderne igre. Najpre samostalno delo Vesne Šećerov *Kanibali*, a zatim njenu prenetu koreografiju Belog labuda za muškarca (Metju Bourna), koju je inventivno izveo Milan Rus. Dugotrajni pljesak publike bio je očekivan upravo zato što su ove koreografije različite od svih drugih iz klasičnog baletskog repertoara. To potvrđuje da novosadska publika ima afiniteta za moderan igrački izraz koji su u gradu postepeno izgradile postojeće igračke samostalne trupe. Možda bi trebalo razmišljati o većem udelu koreografija iz modernog baleta u repertoaru koncerata baletske škole.

(Dnevnik, 26. april 1998, str. 13)

Posle pedeset godina

Godišnji koncert učenika Baletske škole u Novom Sadu

Pedeset godina je mnogo kada se mukotrpno radi, kratko kada se posmatra iz perspektive postojanja baletskih škola u drugim sredinama, kakva je ruska sa stogodišnjom tradicijom. Pedeset godina mu-

kotrpnog rada na dobrobit baletske umetnosti kod nas i u svetu svakako je podvig, tačnije plod posebnog umeća u Baletskoj školi u Novom Sadu tokom pola veka iz koje je izašlo preko dvesto učenika koji su svoj talenat i marljivost nosili širom sveta i kontinenata: u daleku Australiju, u Kanadu, u Ameriku i toliko njih po čitavoj Evropi. Najveći broj je onih koji su u svojoj zemlji gradili dalje klasični i ostale baletske izraze u Ljubljani, Splitu, Zagrebu, Osijeku, Skoplju, Sarajevu, Beogradu i Novom Sadu: neki su postali koreografi, drugi danas poznati pedagozi, a od najveće je važnosti što je svako na svoj način nadalje sejao znanje o baletskoj umetnosti kao jednoj od važnih među drugima, u našoj sredini ranije afirmisanim.

Izvornik talenata. Baletska škola iz Novog Sada poznata je danas u svetu kao izvornik talenata koji su svoje darove, nakon školovanja, nadograđivali po pozorišnim ansamblima, različitim eksperimentalnim trupama ili školama igre, kod nas manje poznatim. Kada tako posmatramo obeležavanje jubileja pola veka, onda možemo biti ponosni da je jedna institucija s poverenjem zajednice da gradi igrače, uz sve predrasude koje ova umetnost kod nas ima, i uz sve materijalne i druge teškoće, uspela da opstane, da se razvija, da u našoj sredini bude jedan od dva stuba kadrovskog inoviranja. Danas u Jugoslaviji postoje samo dve baletske škole u Beogradu i Novom Sadu, sa isturenim odeljenjima u desetak gradova u zemlji. Ono što je manjkavo do sada bilo jeste: javnost mukotrpnog rada nastavnika Škole; javnost dostignuća koja je Škola dosezala, potvrđena u različitim nagradama učenicima i nastavnicima na takmičenjima (i drugim oblicima susretanja umetnika).

Onda nije slučajno što je kao finalni oblik obeležavanja jubileja Škola izabrala koncert svojihu učenika čija je tema spev o kosovskom boju, kao metafori sopstvenog puta, sopstvene borbe pojedinaca i cele institucije da se baletska umetnost kod nas ne zatre.

Libreto za ovaj spektakl načinio je Nenad Jovićević, koreografski i režijski ga osmislio Dragan Jerinkić, a muzički domislio i osvetlio Siniša Blanuša – ekipa mladih entuzijasta pomoću kojih je ovaj aktivizam otvorio put smelosti i nade u postojeću praksu. Ideja je da igra mora prevazići strogost klasičnog baleta i povezati se sa onim što je igračka tradicija u našoj sredini. Tako na koncertu posle 50 godina, zajedno igraju diplomirani učenici (osam godina školovani), u zajednici sa folkolrnim igračima, kao što je to bilo na samom početku rada Baletske škole u Novom Sadu davne 1949. godine. Ali, tada su u Školu uglavnom došli igrači iz foklornih ansambala, danas su oni deo atmosfere celokupnog igračkog podneblja i sadržaja kosovskog mita, uz primat igre klasičnog baleta. Drugim rečima, zajedništvo tradicije i

klasične igre jedno je od načina da baletska igra preživi kod nas i takva orijentacija traje od samog početka do danas – tokom pola veka.

U koncertu je učestvovao veliki broj učenika škole, sadašnjih i bivših, pre svega onih koji su solisti ili članovi Baleta Srpskog narodnog pozorišta ili Narodnog pozorišta u Beogradu. Pored njih entuzijazam i dobru volju pokazali su igrači iz nekoliko kulturno umetničkih društava iz Novog Sada i okoline: iz Rumenke, Sremskih Karlovaca i Jarka. Taj duh folklornih igara dopunjavao je akademsku pojednostavljenost igračkih pokreta klasičnog baleta i mi smo bili suočeni sa igrom kao obeležjem tradicije, pre svega srpskog naroda, i igrom koja u svojoj tehnici briše takve razlike, postaje opšti, međunarodni skup znakova za izrašavanje telom – klasičan balet. Spoj takva dva igračka smisla dao je ugođaj akademizovane tradicije kao potvrde opšteg današnjeg trenda u kulturi kod nas.

Veliki rad i energija. Kao i svaki put na godišnjem koncertu Baletske škole, solističke uloge su poverene učenicama koje su u završnom razredu, koje će dobiti diplome u klasi Dragana Jerinkića (dvadeset godina ranije diplomirani učenik Škole). Diplomiraju: Dina Andrejić, koja na koncertu igra majku Jugovića, Zorica Živanov sa zadacima u ansamblu, Dina Miklić koja svojom igrom u jarko crvenom kostimu simbolizuje novo i svetlo tradicije, Elizabeta Petrović u ulozi prve robinje u haremu, Snežana Petrović u ulozi carice Milice i Jelena Radojević kao Ljuba. Sadržinski, ove uloge nisu jednostavne, imaju sva obeležja istorije, a još manje su igrački jednostavne: neke su sa mnogo podrški i spretnih duetnih vratolomija sa partnerom, što ih afirmiše kao već zrele igračice. Doprinos igrača iz novosadskog baletskog ansambla je znatan: Dragana Vlalukina, kao uvek korisnog i poletnog saradnika, Rastislava Varge i drugih igrača muškog dela ansambla. Koncert je u znatnoj meri oplemenjen i igrom mladog soliste Boljšog teatra, Valerija Kozlova, čime se produžava saradnja novosadske Baletske škole sa ovom renomiranom pozorišnom kućom u svetu (pre dve godine gost je u Školi bio poznati solista Mihajil Lavrovski).

Veliki rad i energija uloženi su u ovaj koncert koji je samo dva puta predstavljen publici. Dragan Jerinkić, kao koreograf, reditelji i osnovni motor celog spektakla, uložio je veliki napor i entuzijazam da spektakl dobije oblik u kome smo ga videli, da među učenicima Škole ovlada entuzijazam koji u ovim društvenim uslovima jedini može da prevlada teškoće, i da učenicima ulije poverenje da baletska igra ima svoje mesto u novosadskoj sredini. Sasvim je izvesno da je njegov rad bio moguć zahvaljujući saradnji sa nastavnicima Škole, pozorišnim igračima, sa kulturno umetničkim ansamblima, sa svima onima koji su mu verovali.

(Dnevnik, 17. decembar 1999, str. 15)

U najboljem izdanju

Godišnji koncert Baletske škole



Više puta i na više načina pisano je poslednjih godina o teškoj situaciji u baletskoj umetnosti kod nas, onoj u pozorištu i onoj vezanoj za obrazovanje igrača i igračica, podjednako kao i pedagoškog osoblja. Nedavno objavljen konkurs Baleta Narodnog pozorišta u Beogradu, da obezbeđuju stipendije za *dečake uzrasta od 14 do 18* godina za školovanje (samo) četiri godine, govori o tome da nemamo muških igrača, i da je situacija jednaka davnoj, posleratnoj. Nadalje, zgrada u kojoj je inače smeštena Baletska škola u Beogradu tone pa se na njoj izvode ozbiljni radovi. Za to vreme nastava je u znatnoj meri onemogućena. Beogradska sredina nam signalizira ovim podacima kakvo je stanje u zemlji što se tiče baletskog podmlatka.

Baletska škola u Novom Sadu ima zaista izvanredne uslove rada: sređene prostorije, izuzetno organizovanu saradnju sa ansamblom baleta u pozorištu i na različite načine pokušava da se umreži sa drugim školama po Vojvodini. Tako smo imali prilike na poslednjem godišnjem koncertu da vidimo i učenice iz drugih mesta Vojvodine, u najboljem izdanju u kontekstu ovoga vremena.

Podsticajni gestovi. Program godišnjeg koncerta je napravljen po uobičajenoj šemi: u prvom delu 24 kratke solo igre ili dueti učenika osnovne i srednje škole, a u drugom delu II čin iz celovečernjeg baleta *Vragolanka* na muziku L.J. F. Herolda, u koreografiji Ika Otrina, koju je za ovaj koncert prenela Biljana Njegovan. *Vragolanku* ostvaruju učenice završnog razreda u klasi Smilje Ilijć i Vere Felle: *Bojana Matić, Silvija Džunja, Maja Stojanović, Ivana Ivanov, Vesna Ilić, Stana Vošt ić, Jovica Begojev, Jelena Sovilj, Sara Jager, Ivana Gošić.*

Kratke numere u prvom delu pokazale su mogućnosti talenata od mlađih razreda do poslednje godine, a drugi deo nam je onogućio

uživanje u zrelosti učenika da uspešno učestvuju u zajedničkoj igri, kada im pedagozi dodele zadatke srazmerne njihovim mogućnostima. Naslovnu ulogu *Lize* igrala je Silvija Džunja, sa mnogo šarma, raspevane mladosti i lepih linija, a ulogu mladog i u nju zaljubljenog mladića, *Kolena,* Jovica Begojev, sa izrazitim sposobnostima za skokove i manje spretnosti partnera u ovoj odgovornoj ulozi. Ulogu *majke Simone*, tehnički je uspešno dala Stana Voštić, sa manje šaljivih, i na smeh podsticajnih gegova, koje smo inače navikli da gledamo u ovoj predstavi (koja je dugi niz godina na repertoaru baleta Srpskog narodnog pozorišta).

Potreban je sluh! Godišnji koncert Baletske škole nas svake godine ponovo stavlja pred pitanje dokle smo došli i kuda idemo. Nakon 52 godine postojanja Baletska škola u Novom Sadu mogla bi imati, s jedne strane, nastavak u daljem obrazovanju igrača i igračica na Akademiji umetnosti, a sa druge strane, više podsticaja za rad sa pedagozima iz velikih baletskih centara. I za jedno i za drugo potreban je sluh Ministarstva kulture (čiji predstavnici, na žalost, nisu viđeni na predstavi). Oni koji misle da u ovom trenutku u Jugoslaviji treba sve snage usmeriti na rešavanje ekonomske krize, a zatim misliti na kulturu, nemaju dobar osećaj za kontinuitet kulturnog razvoja. Otuda je sadašnjoj baletskoj umetnosti u Pokrajini potrebno više podsticaja upravo iz struktura moći, jer je Baletska škola pokazala svoje talente i meru do koje može da ih vodi.

(Dnevnik, decembar 2001)

Nedelja baleta u Novom Sadu

Namerno ili slučajno, prošla nedelja je u gradu obilovala događajima iz umetničke igre: premijera u Baletu SNP-a, prikaz novog broja časopisa za umetničku igru *Orchestra,* godišnji koncert učenika Baletske škole i obeležavanje Medjunarodnog dana igre.

Premijere. Prvu ovogodišnju premijeru u Baletu SNP-a činila su 2 jednodelna baleta (20.01.2001): *Pahita* – dragulj klasičnog baleta ruske baletske literature i *Telo* – moderna impresija arabeski u koreografiji Endrju P. Grinvuda (gost iz Engleske). Druga ovogodišnja premijera je jednočinka *Koštana* na muzika Petra Konjovića u koreografiji Vladimira Logunova (24.02.2001), balet inače igran na sceni SNP-a davnih šezdesetih godina pod nazivom *Triptihon* u koreografiji Georgi Makedonskog. Kritika do sada nije izrekla pozitivan sud o njemu. Uz ovaj balet izvodi se opera *Aleko* Rahmanjinova, nastala na Puškinovu poemu *Cigani* u prethodnoj sezoni. Treću premijeru čine *Impresije* –

12 solo ili duetnih igara iz poznatih baleta, uglavnom ruske baletske literature. Dušan Trninić je preneo koreografiju svoja dva ranije sačinjena dueta koja je novosadska publika imala prilike prvi put da vidi tek sada: *Igra* (1979), na muziku *Popodne jednog fauna* Kloda Debisija, u izvođenju Dijane Kozarski i Harolda Baruha, a zatim Concerto de Aranjues – *Adagio* (1972) Joahina Rodriga sa Majom Grnja i Milanom Rusom. Oba dueta imaju izrazitu emocionalnu tenziju, kao kontrast svim drugim odigranim duetima iz tradicije ruskih baleta Petipa i Fokina ove večeri.

Izlazeći sa predstave jedna mlada devojka mi je prišla i, prepoznavši me pita: Vi pišete kritike za balet? Čemu sve ovo? Šta je predstava htela da kaže? Pa to je strano!

Odgovaram joj, evo, ovim tekstom. Predstavili su nam se gosti iz raznih baletskih centara: Peterburga: Olga Akmatova i talentovani Anatoli Stavrov (1980), Lilija Gražulj iz Lvova, Andrej Glasšnajder iz Moskve, Harald Baluh iz Beča. Oni su došli, divno igrali i otići će svojim kućama. Uz njih su novosadski solisti bili Dijana Kozarski (koja je upravo toga dana dobila nagradu Jovan Đorđević koju dodeljuje SNP– svojim zaslužnim umetnicima), zatim, Maja Grnja, Andreja Kulešević, Jelena Radojević, Dragan Vlalukin i Milan Rus, svi potekli iz novosadske Baletske škole i dostojni igračkog poštovanja. Budući da je predstava osmišljena kao nizanje solističkih numera gostiju iz inostranstva i solista iz Baleta, ansambl nije imao udela u njoj (sem 6 muškaraca vojnika u *Karmen sviti* Ščedrina). Oni su za ovu premijeru ostali bez posla. Ako se zna da u baletu ima samo dve premijere godišnje, možete pretpostaviti šta za igrače u ansamblu znači ne igrati. Na pitanje šta je nova uprava ansambla htela ovom premijerom mogu nagađati da je, uz veliku finansijsku potporu, htela da dovede ugledne igrače iz drugih centara kako bi uz što manji lični trud dobila efekat kod publike. Suprotno politici upravljanja dveju prethodnica (Erike Marjaš, koja se starala da se ansambl Baleta osamostali kao jedinica unutar kuće, i Gabrijele Teglaši – Veselinović koja se koncentrisala na domaćinsko poslovanje u svom ansamblu sa malo sredstava i talenata da očuva igrače i ansambl u celini), novi direktor razbucava ansambl na taj način što ne želi da mu se posveti, ne vodi nikakvu repertoarsku politiku u funkciji očuvanja kontinuiteta dobrog u ansamblu i korišćenja sopstvenih potencijala. Pokušava kratkoročnim akcijama da zamagli osnovni zadatak koji ima svaki direktor – da sistematski gradi i čuva ansmabl. Ukratko, ansambl na predstavi nismo videli. O njemu nema ko da brine.

Promocija časopisa Orchestra. U povodu proslave Međunarodnog dana igre koji se krajem aprila uvek obeležava širom sveta, uprava SNP-a je upriličila promociju poslednjeg broja časopisa za umetničku igru *Orchestra* (dvobroj 17-18), što inače redovno čini već 5 go-

dina u povodu svakog novog broja. Stoga je gotovo neočekivano bilo da se vlasnica ovog privatnog časopisa više samopromovisala nego što je promovisala sadržaj časopis u kojem, inače, već u uvodnom tekstu, pisan njenom rukom, stoji optužba protiv Baletske škole u Novom Sadu, a u usmenom izlaganju i ansambla Baleta SNP-a. Ljuti se što joj se kao vlasnici časopisa izmakao marketinški prostor za prodaju ovde, za koju je inače kvalifikovana kao turistička radnica. Ona nam je pokazala i svoju člansku kartu počasne članice Udruženja baletskih umetnika Srbije (prema Statutu Udruženja, počasni članovi mogu biti osobe zaslužne za razvoj baletske umetnosti, a koje nisu baletski umetnici??!!). Tako, na žalost, na promociji nismo ništa doznali o sadržaju poslednjeg broja, nego smo saslušali monolog samopromocije vlasnice i opljuvavanje dveju profesionalnih baletskih škola i dva profesionalna ansambala u Beogradu i Novom Sadu. Možda bi uprava SNP-a ipak mogla da izbegne da bude domaćin onim događajima koji ne vrednuju rad njenog ansambla i škole u gradu, iz koje u taj ansambl dolaze kadrovi koji nose repertoar tokom svih ovih 50 godina postojanja. Ukratko, o školi i ansamblu nema ko da brine.

Godišnji koncert Baletske škole. Na kraju nedelje prisustvovali smo godišnjem koncertu učenika Baletske škole u Novom Sadu. Ovoga puta koncepcija koncerta je već vidjena:ređaju se numere iz poznatih dela klasične baletske literature (ukupno 13) u prvom delu, kojima se afirmiše znanje baletske literature učenika, i u drugom delu *Pahita* na muziku Minkusa, u izvođenju maturantkinja (uz asistenciju prvaka Baleta Rastislava Varge i mladog soliste Milana Rusa): Maja Bosančić, Jelena Lečić, Dunja Lepuša, Evelin Sakač, Milica Buzančić (klasa Dobrile Novkov), Frosina Dimovska, Ista Stepanov, Tatjana Šijan, Jovana Adamović, (u klasi Biljane Njegovan).

U prvoj numeri na Dvoržakovu muziku *Slovenske igre* predstavili su se svi učenici škole u masovnoj sceni koja impresivno deluje svojom brojnošću od preko 100 mladih talenata na jednom mestu i jedno vreme. Nezgodna koreografija Dragana Jerinkića, neprilagođena dečjem uzrastu, nije omogućila jači estetski užitak roditeljima u sali ove bogate ponude mladih talenata.

U *Pahiti* je bilo jasno da među maturantkinjama prepoznajemo nekoliko budućih igračica, pre svega Ista Stepanov, koja je već pobrala nagrade na raznim takmičenjima u zemlji, pa mladi Jovica Begojev iz klase Vere Felle, talenat nad kojim treba bdeti, a najveći aplauz pobrala je Neda Kalember, igrajući Amora iz baleta *Don Kihot*, učenica I razreda srednje škole. Ova talentovana i krhka devojčica iz Baletske škole u Kikindi dokaz je saradnje dveju Škola na afirmaciji mladih kadrova. Drugi talenat nam je došao iz Baletske škole iz Subotice što potvrdjuje staranje Škole u Novom Sadu da pronalazi talenate širom Pokrajine.

Ovogodišnje premijere u ansamblu Baleta suočavaju nas sa problemima, a koncert Škole nas uverava da se oni mogu prevazici uzimajući u obzir mlade talente koji se u školi pripremaju za scenu. Kako će ih pozorišta iskoristiti, ostaje da se vidi.

(3.april 2001, tekst pročitan na Radiju 021, Novi Sad)

Pogovor u knjizi 55 godina Baletske škole u Novom Sadu

Posao na izradi knjige pod nazivom *55 godina Baletske škole u Novom Sad* počeo je pre tri godine odlukom Saveta Baletske škole da se izrada projekta poveri prof. S. Savić. Tokom trogodišnjeg perioda, pomoću poluplaniranog intervjua, autorka je sakupljala životne priče diplomiranih učenika i učenica Baletske škole sa kojima se mogla susresti licem u lice (neki od pozvanih na saradnju nisu se odazvali). Sa onima koji su u inostranstvu komunikacija je bila posredna (preko imejl poruka, pisama, telefona itd.) Fokus je bio na prikupljanju podataka starijih generacija, iz uverenja da će mlađi imati prilike za sveobuhvatniju prezentaciju povodom šezdesetogodišnjice postojanja Škole. Otuda je metod prikazivanja biografskih podataka različit u knjizi. Od neprocenjive pomoći su podaci za mlađe igrače koje je sakupila mr V. Krčmar i oformila pouzdanu dokumentaciju u Srpskom narodnom pozorištu. Još jednom se zahvaljujem svima koji su u ovom poslu sarađivali: Z. Divjaković, V. Mitro, S. Savić Jevđenić, A. Ketig, S. Pantić koje su snimljeni materijal skidale sa trake i pripremile ga u kompjuterskoj formi. Jelici Ejić i administrativnom osoblju u Baletskoj školi koje je obezbedilo pouzdane kompjuterski pripremljene tabelarne podatke, J. Dražić za lektorske poslove, izdavaču, Relji Dražiću koji je na mnogo načina doprineo da publikacija dobije vizuelnu vrednost. Posebno se zahvaljujemo direktorki Baletske Škole na svesrdnoj podršci i pomoći tokom trogodišnjeg rada, bez koje ova knjiga ne bi mogla biti završena.

Moris Bežar u svojoj poruci povodom Međunarodnog dana igre krajem veka (1997) zaključuje da je XX vek *vek igre*. Na početku XX veka su tri umetnice: Isidora Dankan, Loi Fuler, Rut Sent Denis – inovatorke i vizionarke novog oblika igre koji će tokom sto godina preovladati u svetu. Tokom istih tih sto godina klasičan balet, nasleđen iz XIX veka, raširio se i u onim zemljama u kojima je postojala sopstvena igračka tradicija, kao što su Japan i Kina. XX vek je vek igre u tom smislu što su se pojavile nove forme, širile se već afirmisane i da se i jedan i drugi smer mogu podvesti pod jedno načelno interesovanje za mogućnosti i granice *ljudskog tela* u prostoru i vremenu. U tome je veza između igre, veka i nas.

U regionu Vojvodine pre zvaničnog osnivanja Baletske škole u Novom Sadu tokom tridesetih godina XX veka, tri su žene pripremile

put za osnivanje škole tako što su držale časove ritmike, plesa i igre u raznim mestima: Magda Kovač, Štefi Popović Kralj i Milena Popović (Čutuković). One su širile kulturu znanja o pokretu i zdravom telu, čime su pripremile potrebu za institucionalnim osnivanjem državne Baletske škole koja bi pripremala kadrove za ovu vrstu obrazovnog i kulturnog posla. Baletska škola u Novo Sadu osnovana je neposredno posle završetka II svetskog rata s ciljem da pripremi igračke kadrove za baletski ansambl Srpskog narodnog pozorišta i to tako što uzima u obzir ovaj prethodni trud drugih.

Pojavila se 1946. godine u Novom Sadu efikasna, obrazovana i organizaciono mudra, Margita Debeljak, koja je iskoristila senzibilizaciju za igru svojih prethodnica i to tako što je napravila plan i program, oformila ekipu saradnika i u 1947. (19. decembra) rad je formalno odobren. Postepeno širenje Škole sve do početka sedamdesetih godina odvijalo se u tempu koji su dozvoljavali društveni uslovi. Škola je bila najpre u sastavu Pozorišne škole kao poseban odsek. Kada se formalno osamostalila, nije imala stalno zaposlenog direktora nego je tu funkciju dugi niz godina obavljao kao vršilac dužnosti Boško Zeković, dugogodišnji direktor Pozorišta mladih (Lutkarskog pozorišta). Tek su početkom sedamdesetih godina tri vredne žene, direktorke u stalnom radnom odnosu: Marija Kordić, Vera Simendić (Felle), Olga Malivuk, mogle da kreiraju obrazovnu i umetničku politiku Škole. Tako je ono što je istorijski sled razvoja Baletske škole u Novom Sadu odjek onoga što je ženski doprinos tom razvoju u svetu. Kad Moris Bežar tvrdi da je XX vek vek igre, onda je to pre svega zasluga kreativnih umetnica, a u našem regionu onih žena koje su umele i htele da promovišu igračku kulturu kao deo svakodnevne potrebe. Škola traje kao igra ogledala između nas i sveta: učenici su odlazili u svet da nose slavu Škole, prezentuju svoja znanja i usisavaju nova, a u Školu su dolazili stručnjaci za balet i igru iz sveta da afirmišu novo, ili posvedoče novi način onoga što je već znano (na primer, klasičnu tehniku Vaganove). Zbog toga, pravi je izazov pisati istoriju i razvoj Baletske škole.

U knjizi [*55 godina Baletske škole u Novom Sadu*] pristup je nešto drugačiji od ustaljenog jubilarnog pisanja o instituciji koju čine učenici i učenice, zajedno sa svojim nastavnicima. Pristup je ovoga puta da sami graditelji institucije govore o profesiji i instituciji, pričajući svoj život. Njihovi konkretni životi prelamaju se kroz društvene, kulturne i druge šire sfere. Na ovaj način izbegavamo nešto što je ustaljena praksa 'objektivnog' prikazivanja razvoja institucije u kojoj subjektivnost graditelja ostaje zamagljena, a dajemo šansu osobi da govori. Diplomirani učenici i učenice nemaju mnogo prilika da kažu o sebi i da se verbalno izražavaju, budući da je njihovo osnovno sredstvo izražavanja pokret pa ih publika gleda i shvata kao instrumente uz pomoć

kojih koreografi grade svoje predstave. Balet je grupna igra u kojoj su pojedinci deo grupe, vizuelno na sceni, ali i tokom rada u pozorištu. Otuda je izazov dati priliku njima da govore o sebi, o Školi i o svojoj umetnosti kroz sopstvenu vizuru. Ukratko, istoriju Baletske škole ovde predstavljamo kroz životne priče njenih diplomiranih učenica i učenika rasutih širom sveta i postojano igrajućih u Baletu SNP-a. Govore i oni koji su Baletsku školu u Novom Sadu oformili i izgrađivali, ali je mnogo više prostora dato diplomiranim đacima. Tako su u fokusu osobe, ne institucija, osobe koje su se u Školi obrazovale, iz Škole otišle u razne krajeve sveta i time je potvrđivale. Ukupno je diplomiralo 267 đaka – u proseku diplomira tri do pet učenika u jednoj generaciji nakon osam godina provedenih u Školi, a mnogo je veći spisak onih koji jesu došli do poslednjeg razreda, ali iz ovih ili onih razloga, nisu diplomirali. Ako bismo rekli da su učenici Škole svi oni koji su se od I do VIII razreda školovali, onda je broj takvih daleko veći: oko hiljadu đaka je dobilo osnovno, ili minimalno znanje o baletu i igri učeći u Školi. Možemo se pitati, šta se dogodilo sa onima koji nisu nastavili profesionalnu igračku karijeru nakon diplomiranja. Na žalost, nemamo potpune podatke o njima. Verujemo da su znanje iskoristili za sebe i one oko sebe.

Duže životne priče su onih osoba koje su ostale u Novom Sadu, koje su povezivale Školu i Balet, koje su deo istorije Škole. Ovde navodimo nekoliko osnovnih zaključaka o radu Škole i istoriji (redosledom postavljanja pitanja).

Prvi je, inače poznat, podatak da je balet dominacija devojčica, mladih žena, a da su dečaci izuzetak. Možemo reći da je kod nas balet onaj domen umetnosti u kojem se vrednuje žensko (manje muško) telo, kao instrument za umetničko izražavanje. One čine suštinu obrazovnog procesa u Školi, odnosno izvođačkog u Baletu.

Budući da je osnova baletske umetnosti – telo učenika/igrača, ono se tokom školovanja priprema za instrument kojim će koreograf raspolagati, crpeći iz njega ono što je neostvarljivo i nedosanjano. Zato su dragoceni podaci koje sami učenici govore o svojoj odluci da se u Baletsku školu upišu, odnosno, sami pedagozi o svom iskustvu sa metodikom datog posla. Lep je podatak da se najveći broj đaka odlučio za prijemni ispit nakon agitacije nastavnika Baletske škole u njihovim osnovnim školama. Priča nastavnika, licem u lice sa desetogodišnjim detetom presudna je za njegovu odluku jer tako dobro naleže na njihovu maštu da igraju i da se igraju, o čemu devojčice (manje dečaci) obično sanjaju u detinjstvu. Ovakva dobro uvedena i ustaljena praksa tokom pola veka siguran je put do podmlatka u Školi. Mnogo znači i entuzijazam pojedinih profesora da namerno traže decu po raznim regionima izvan glavnog grada Pokrajine (kao što je navika Smilje Ilijć).

Danas nekoliko solista u Baletu SNP-a i Beograda igraju, zahvaljujući takvoj upornosti pojedinih nastavnika. Drugi načini su poticaj drugarice (*da se zajedno družimo*), ili svesna odluka roditelja (najčešeć majke), da dete treba da ide u Školu.

Impresioniraju podaci učenika koji potvrđuju zašto su ostali u Školi. Zato što su se tu osećali zaštićeno u nekim razlikama koje su deo njihove ličnosti: pripadnici drugih nacionalnih grupa, odnosno oni koji su slabijeg imovinskog stanja, pa im je Škola delovala kao zamena za dom, ili kao drugi porodični kutak, što najčešće izostaje u redovnim osnovnim školama. Deci se u ovoj Školi pristupa individualno, i to je osnovni motiv što neko dete ostane, ili ode iz Škole. Kada pedagog uoči talenat onda čini sve da ga kod deteta razvije. Ta fokusiranost na učenika kao individuu ima dalekosežan produkt – prijateljstvo koje najčešće traje: nastavnik i učenici ostaju u trajnoj višestrukoj vezi, neki su kumovi, neki su kućni prijatelji (– Svi su oni moji pilići! – tvrdi jedna od nastavnica).

Baletska škola u Novom Sadu ima mnogo učenika različite nacionalne, verske, etničke i druge pripadnosti. Oni se svi dobro osećaju u njoj upravo po tome što nisu obeleženi kao drugačiji.

Da li su učenici/igrači zadovoljni onim što je društvo (u najširem smislu reči) obezbedilo? Lajtmotiv je u ovim pričama da nije: nisu dobili dovoljno priznanja (neki nisu ni ispraćeni u penziju), niti su dobili (obećane) stanove, niti nešto drugo što bi potvrdilo zadovoljavajući status profesije u društu. Baviti se baletskom profesijom kod nas danas nije put u privilegovan status u društvu, naprotiv to je potvrda da društvo ne brine o ovoj umetnosti kod nas.

Od ukupno diplomiranih samo manji deo je ostao u Baletu Srpskog narodnog pozorišta, a veći deo je svoje iskustvo potražio u drugim igračkim centrima, da se više ne vrate. Uočili smo i razloge za odlazak. Najčešći je razlog što je baletski vek kratak i ako nema mnogo šanse za igru ovde, sreća se traži tamo – na drugoj strani. Opšte je usvojena praksa u svetu da su baletski igrači veliki putnici, svake sezone se u nekoj zapadnoevropskoj zemlji potpisuju novi ugovori, pojavljuju novi interesantni koreografi, što znači da pojam stalnog radnog odnosa nije baš preporučljiv kad je balet u pitanju. Odlaze u svet dok su mladi, najčešće na samom početku punoletstva – od osamnaest godina (kada diplomiraju u Srednjoj baletskoj školi) do dvadesetpete. Ovi mladi igrači u tim drugim sredinama najčešće uspevaju da se snađu. Oni imaju teže životne zadatke u tom mladom uzrastu od drugih mladih u naučnim i umetničkim disciplinama, što do sada nije valjano vrednovano, pogotovu ako se setimo da ima mnogo više diplomiranih devojaka od mladića – one se spretno snalaze, igraju, organizuju, putuju, dinamično ponašaju u prostoru i vremenu, opstajući u profesiji koju su

odabrale. Impresionira u životnim pričama obilje dinamike, inicijativa, preskakanja prepona, aktivizma, na čemu mogu da pozavide mladi u nauci i drugim umetničkim granama.

Zahvaljujući dobroj školskoj pripremljenosti, uglavnom su se svi diplomirani đaci dobro snašli u svetu. To je osnovni lajtmotiv onih koji su uspeli da svoju dobro stečenu osnovu nadograde znanjem u drugim centrima u koje su otišli. Njihove izjave o kvalitetu Škole dragocene su nam, jer u poslednjoj deceniji nije bilo mnogo mogućnosti da se učenici baletskih škola iz Srbije dokazuju na nekim inostranim susretima, budući da je opštedruštvena i kulturna zatvorenost bila jednako važeća i za balet. Pokazuje se koliko je u poslednjoj deceniji teškoća imala i Škola i struka u celini. Ukratko, odlaženje u druge centre deo je profesije baleta, ne samo kod nas nego svuda i potvrda kvaliteta Škole. Odlaženje je prisutno već od prve godine postojanja Baletske škole u Novom Sadu (prvi koji su iz nje otišli napravili su svetsku karijeru: Nikola Petrov, Rajka Trbović i Stevan Grebelinger,).

Drugi važan podatak odnosi se na muške igrače. Sa jedne strane, imamo podatak da ih je iz Škole izašlo dovoljno dobrih, da su u svetu postigli zavidan uspeh, da se najčešće nisu vratili u Novi Sad, u kojem od osnivanja Škole i Baleta do danas postoji problem manjka muških igrača, iz nekoliko razloga. Prvo, zbog patrijarhalnog shvatanja profesije baletski igrač, drugo, to je umetnost u kojoj nema zarade. U drugim sredinama u koje su igrači otišli, profesija baletski igrač više se vrednuje pa je i zarada veća. Podsećamo da je od šezdestih do osamdesetih godina i u Evropi manjkao broj muških igrača pa su naši, dobro školovani, dobro došli kao kvalitetni igrači tamo, a sami igrači su bili zadovoljni jer tamo više zarađuju nego ovde. Mi smo Evropi i svetu nesebično školovali baleske igrače. To je još jedan odliv talenata, kao i u mnigim drugim strukama kod nas, ali se u našoj javnosti taj podatak nikada ne pominje u vezi sa odlaskom talenata iz zemlje, nego se insistra na odlivu mozgova iz prirodnih nauka, tačnije onih koje imaju visoku društvenu vrednost.

Životne priče muških igrača u ovoj knjizi negiraju predrasudu o nužnoj homoseksualnosti baletskog igrača, što je, inače, ustaljeni stereotip ne samo kod nas. Isto tako, one potvrđuju kako se učenici u tako malom uzrastu, od deset godina, suočavaju sa predrasudama prema svojoj budućoj profesiji pre svega svojih vršnjaka, do čijeg mišljenja im je u tom uzrastu jako stalo, tako i predrasuda svojih nastavnika u osnovnoj školi, odnosno, jednog od roditelja. Nije jednostavno opstati u profesiji koja ima negativan društveni predznak, za razliku od onih izazova na istom uzrastu, u kojima je profesija apsolutno favorizovana (kao što su igranje tenisa, fudbala, ili neke druge dobro plaćene sportske akitvnosti).

Podaci potvrđuju da je baletskih brakova znatan broj, čini se više nego u nekim drugim pozorišnim disciplinama, možda upravo zato što se parovi dobro mogu razumeti u odnosu na životni poziv, uz otklanjanje predrasuda koje se odnose na mušku seksualnost baletskih igrača. Primetno je (verovatno onoliko koliko i u drugim pozorišnim profesijama), da je odluka za balet porodična stvar: majka i otac povuku ćerku, ili sina, u istu profesiju, odnosno brat sestru, starija sestra mlađu...

Ono što je vidno u većini pojedinačnih životnih priča jeste prelamanje društvenih, pre svega političkih i ekonomskih, prilika u zemlji na život individua, naročito u poslednjoj deceniji kada je došlo do drastične recesije u ovoj umetnosti kod nas (ako je zarada bila jedna marka, a baletske špic patike isto toliko, koja će majka moći kupiti svom detetu nekoliko pari koliko je potrebno tokom jednog polugodišta, ili meseca). Oni koji su spremno i argumentovano kritikovali stanje u Školi i Baletu u poslednjoj deceniji, nisu uzimali u obzir te nevidljive elemente profesije o kojima pričaju učenici.

Iz životnih priča igračica i igrača koji su stasali iz Baletske škole u Novom Sadu možemo da pokažemo način na koji su se *formirali novi trendovi u igri*, uglavnom uz veliki napor i doprinos individua, koje su želele nešto novo da uvedu ili nešto postojeće da menjaju, a učili su u Školi. Kad je reč o elementima moderne, džez i savremene igre, onda se vidi linija od Ljiljane Mišić, koja je odnegovala jednu grupu, a iz te grupe su se razgranale one, koje su završile Baletsku školu, ali nisu ušle u Balet, ili su ušle, ali se tu nisu osećale sasvim kao kod svoje kuće: Vesna Šećerov, Olivera Kovačević (Crnjanski), Nada Dražeta. Škola kao institucija nije inicijatorka inovacija, ali upija, nakon određenog vremena, inovacije učenica koje su afirmisale najpre u alternativnim grupama, a onda i u edukativnim formama.

Životne priče nam lepo pokazuju kako se formirala šema *profesionalnog usavršavanja pedagoga* triju generacija u Školi. Najpre njenih osnivačica: Margite Debeljak i Milene Popović, zatim generacije onih usavršavanih u lenjingradskoj Baletskoj školi tokom dvadeset i više godina: Svenka Vasiljev (Savić), Ljiljana Mišić, Vera Simendić (Felle), Smilja Ilijć (Živanac), Ksenija Dinjaški, Dobrila Đurašević (Novkov), Živojin Novkov, Rastislav Varga, Biljana Maksić (Njegovan), Sanja Todorov, Dragan Jerinkić, Radmila Nestorov, Marković Biljana, Urošević Ljiljana. Uglavnom onih koji su bili, ili jesu, u nastavi u Baletskoj školi. Pokazuje se na koje su se sve načine pedagozi samoobrazovali u situaciji kada u zemlji ne postoji institucionalna prohodnost za usavršavanje, kako je to slučaj sa drugim pozorišnim disciplinama na Akademiji umetnosti.

Priče pokazuju svu *surovost svakodnevice* u kojoj rade i pedagozi i igrači u situaciji kada mnogo onoga što je zakonodavna domena nije regulisano, onoga što je kulturni deo profesije nije dosegnuto, ono što bi istorijski pripadalo ovom području nije u sećanju. Jedna šetnja kroz knjižare Novog Sada (januara 2004), pokazala je da samo u jednoj mogu da se kupe 2 knjige iz domena baleta, igre i plesa!). U knjižarama nema baletskih knjiga.

Naime, priče pokazuju koliko je toga urađenog na *podizanju igračke svesti* u Novom Sadu, ali mnogo više u drugim mestima i gradovima Pokrajine, na žalost, uvek prepušteno entuzijazmu pojedinki (muškarci nisu podučavali malu decu baletu). To su radile one po celoj Pokrajini, putujući nekada i svakodnevno tamo gde ima dece i ljubavi za igru. Fascinira koliko je igračica u toku svoje karijere, a naročito nakon odlaska u penziju, radilo sa decom, omladinom i odraslima! Ukratko, učenice Baletske škole izgrađivale su kulturnu mapu za igru spontano, zahvaljujući sopstvenoj inicijativi, hrabrnosti i upornosti. Tu nije bilo nikakve institucionalne, ili državne osmišljene stimulacije. Naročito to dobro pokazuje osnivanje i trajanje Baletske škole *Rajičević* u Subotici, zatim u Kikindi, Zrenjaninu, i drugim mestima u Pokrajini. Taj nevidiljivi udeo diplomiranih učenica Baletske škole u podizanju svesti o baletu, do sada nigde tako jasno nije pokazan kao u ovoj knjizi, pa je u tome vrednost ovih priča samih igračica i osnivačica takvih kurseva, od kojih, na žalost, većina nije trajala u kontinuitetu. Izuzetak čine Baletska škola *Silfide*, Dobrile Đurašević, privatni studio Ksenije Dinjaški, Škola *Ludens* Mire Ruškuca, ili moderni izraz City Dance Comapany Vesne Šećerov (svi u Novom Sadu).

Do sada je bilo manje poznato na koliko različitih susreta i takmičenja su dobijali *nagrade* učenici Baletske škole u Novom Sadu i u vreme »velike" Jugoslavije i danas, kada su samo dve državne Baletske škole: u Beogradu i Novom Sadu. Koliko je energije i truda uloženo u takve događaje, kako učenika tako i nastavnika, bez radnog vremena, bez finansijske nadoknade. Nastavnice u Baletskoj školi su entuzijasti svoje struke, svesne cilja kojem njihovi učenici treba da služe.

Priče pokazuju i shvatanje učenika i učenica, sada afirmisanih igrača, kakva treba da izgleda fizionomija Škole i Baleta i način njihove povezanosti.

Na žalost, priče potvrđuju da baletski igrači, jednako koliko i nastavnici u Školi, nisu svesni značaja Udruženja baletskih umetnika za sopstvenu profesiju – Udruženje ne postoji u Pokrajini, svi zameraju, niko nema nameru da svoju energiju uloži u rad ove društvene forme koja štiti njihove interese. Uočeni su stalni, za sada nepremostivi, problemi u profesiji: nedostatak institucionalnog usavršavanja nastavnika, niti permanentnog; nedovoljan broj dečaka koji se

opredeljuju za ovaj vid igre (za razliku od igre u folklornim grupama), nedovoljna razmena pedagoga, koreografa i drugog stručnog kadra u Školi i Baletu. Spisak predloga za njihovo rešenje bio bi dobar plan strategije budućeg rada u Školi jer je obiman i inventivan.

Ukratko, da bismo o istoriji Baleske škole nešto više doznali, treba slušati šta o njoj pričaju njeni graditelji.

(55 godina Baletske škole u Novom Sadu, priredila, 2004, Futura publikacija, str. 265-269)

vii

prikazi knjiga i drugih publikacija

Sadržaj poglavlja

Sluh za mnoge proizvoljnosti 528
Branka Rakić – Jugoslovenska baletska scena (1950-1980), 1982 530
Ljiljana Mišić – *Kultura pokreta: korak po korak* (Pogovor) 532
Jelena Šantić – Dušan Trninić (1997) 536
Orchestra, časopis za umetnost igre No 3 537
Dimitrije Parlić: profesionalna biografija (1997) (Pogovor) 540
Jedna od mogućih sinteza - Vesna Krčmar – Balet: prvih pedeset godina (1950 – 2003) 547
Bibliografija radova Svenke Savič o baletu (1963-2005) 551
Literatura 562

U posebnu skupinu izdvojeni su *Prikazi knjiga*. Uopšte je malo knjiga objavljenih kod nas iz baletske literaturi, zato je bilo važno i taj mali broj objavljenih prikazati javnosti kao dokaz da baletska umetnost u društvenoj sredini postoji, traje i menja se. Nekoliko tipova publikacija je u pitanju,međusobno veoma različitih.

S jedne strane, to su prevodi iz priručne literature (kao što je *Rečnik baleta* Ferdinanda Rejna, 1981, konačno i na srpskohrvatskom jeziku objavljen uz napore i dobar sluh Milice Zajcev).

Zatim, objedinjene u jednoj knjizi kritike Branke Rakić, objavljivane po raznim medijima u dužem vremenskom periodu.

Knjiga Ljiljane Mišić pisana kao udžbenik, usamljen takve vrste u domaćoj literaturi, dok je monografija Jelene Šantić posvećena jednom igraču – Dušanu Trniniću.

Svenka Savić je beležila i skromne pomake u baletskoj izdavačkoj produkciji, pa je javnosti prikazala i neke brojeve *Orchestre* – jedinog (privatnog) časopisa za umetničku igru kod nas.

Tekst *Dimitrije Parlić: profesionalna biografija (1946-1989)* zapravo je pogovor u knjizi Milice Jovanović objavljenoj pod nazivom *Dimitrije Parlić (1946-1989),* pisan kao prikaz onoga to je autorka knjige primenila kao istraživački prosede.

Poslednji prikaz je u povodu objavljene knjige Vesne Krčmar sa saradnicima *Balet: prvih pedeset godina (1950-2003),* dokumentacioni materijal koji istraživačima stoji na raspolaganju za razne analize onoga što su specifičnosti Baleta SNP-a.

Ovako objedinjeni tekstovi u ovom odeljku, istovremeno pokazuju kako se ova vrsta tekstova može pisati na različite načine, u zavisnosti od namere autorke i konteksta u kojem se knjiga pojavljuje. Ovome treba dodati i podatak da je autorka u nekoliko knjiga i recenzentkinja (što znači da je o knjigama detaljno pisala, ali za druge namene – izdavačkim kućama kao preporuka za štampanje: na primer, prevod sa ruskog Aleksandre Ketig *Podrška u duetnoj igri* N.N. Serebrenjikova (1988) ili knjiga Ljiljana Mišić *Osnovi scenske igre (1986)*.

Prikazan je mali broj knjiga, jer su se one počele značajnije objavljivati nakon 1990. godine (videti ih u popisu u odeljku Literatura). Ovde sakupljeni tekstovi svedoče o naporu autorke da zabeleži i one događaje koji pomalo pomeraju stanje u baletskoj umetnosti kod nas, a objavljivanje neke knjige svakako je takav pomak.

Sluh za mnoge proizvoljnosti

Uz *Rečnik baleta* Ferdinanda Rejna, *Vuka Karadžić,* Beograd, 1981

Preveden je s francuskog na srpskohrvatski *Rečnik baleta* objavljen u Parizu još daleke 1967. godine u izdanju poznate kuće *Larus*. Pojava ove knjige u jugoslovenskoj baletskoj i kulturnoj sredini mogla je ispuniti značajnu prazninu u inače siromašnoj literaturi o baletskoj umetnosti. Do sada su s ruskog prevedene dve stručne knjige: *Osnovi klasičnog baleta* A. Vaganove i *Azbuka baletske igre* N. Bazarove i V. Mej, sledbenice Vaganove. *Rečnik baleta* Ferdinanda Rejna prva je knjiga u nas ove vrste namenjena širokom krugu čitalaca, sačinjena s namerom da informiše o različitim igračima, koreografima, baletima i baletskim kompozitorima u svetu i da pouči kako se pojedini baleti zovu i izvode. U jugoslovenskom izdanju ove knjige priređivačica je Milica Zajcev. Izvršila je izvesne izmene u odnosu na originalno izdanje, shodno potrebama kruga čitalaca kome je delo namenjeno. Obavljena su izvesna *sažimanja, dopune i ažuriranja*, kako se u predgovoru objašnjava, dodate su nove informacije o jugoslovenskoj baletskoj umetnosti (igračima, baletima itd). Izvršen je *uži izbor* umetnika starije, srednje i mlađe generacije, kao i najznačajnijih baletskih dela. Dodato je ukupno 90 novih jedinica. Uključen je i pregled jugoslovenskog baleta, izložen po republikama i pokrajinama.

Intuitivni kriterijumi. Kriterij za organizaciju jedinica u knjizi jeste abecedni redosled. Ostale kriterije Zajceva uglavnom ne objašnjava, a čitaocu je dosta teško da ustanovi na osnovu čega je vršena revizija originalnog teksta i dopuna novog. Utisak je da su kriteriji bili pre intuitivni i proizvoljni, no dosledno formirani i sprovođeni kako to enciklopedijski rad zahteva. U *Rečniku* ima nekoliko jedinica koje obaveštavaju o sadašnjim igračima u Srpskom narodnom pozorištu, ili onima koji su ranije bili igrači, koreografi, pedagozi itd. u našoj sredini. Na primer, Mira Popović-Senaši, Erika Marjaš-Brzić, Georgije Makedonski, Iko Otrin, Rade Vučić, da pomenem neke.

Autorka dodatih jedinica najčešće daje nedovoljne (ili nekada netačne) podatke o njima ili, pak, potpuno izostaju informacije o tome da su bili u SNP-u. Na primer, pišući o Eriki Marjaš-Brzić (u tekstu nepravilno piše Marijaš) autorka kaže da se školovala (a ne da je završila baletsku školu) u Novom Sadu kod Margite Debeljak, a zatim kod Georgija Makedonskog i Mire Popović-Senaši.

Suštinske greške. Ako zanemarimo ove greške, koje su *formalne*, ostaju one suštinske. Erika Marjaš-Brzić bila je učenica samo Margite Debeljak, najbolja u toku svih generacija. Nikada nije bila

učenica Mire Popović-Senaši, već je sa njom delila glavne uloge u pozorištu. G. Makedonski je bio prvi koreograf u pozorištu sa kojim je naša balerina dugo i uspešno sarađivala. Nadalje se u tekstu navodi da je ostvarila zapažene uloge u *Romeu i Juliji* i *Simfoniji* bez preciziranja o kojoj se simfoniji radi: da li Bizeovoj u Ce-duru, u kojoj je Brzićeva igrala još na početku svoje karijere ili, pak, u *Fantastičnoj simfoniji* Berlioza, za koju je dobila Oktobarsku nagradu Novog Sada. Izostaje i podatak da je dobila ovu značajnu nagradu (jedina od igrača baleta u Novom Sadu), dok se za Jovanku Bjegojević navodi da je dobila *visoka priznanja kritike i javnosti* bez tačnog navoda koja priznanja su u pitanju. Tek u jedinici u kojoj se opisuje sadržaj baleta *Dvoboj* (u kojem je i Bjegojevićeva uspešno igrala kod nas) kaže se da je u pitanju Sedmojulska nagrada.

Nadalje, za Magdu Vrhovec, koja je u SNP-u provela dve značajne godine na početku svoje karijere (1960-1962) kao solistkinja, igrajući tri velike uloge: Žizelu, Belog labuda u *Labudovom jezeru* i Biljanu u Mlakarevoj postavci *Ohridske legende*, autorka izostavlja ovaj podatak, a navodi da je igračica provela pet godina u Švedskoj. Za Radeta Vučića se navodi da je proveo pet godina u SNP-u i *u njemu radio kao solista do 1970*. što nije sasvim tačno. Tokom svog vremena provedenog u SNP-u Vučić je bio član baleta, igrajući i solo uloge, kao što su mnogi drugi članovi baleta činili.

Primera ovakve vrste ima u gotovo svakoj jedinici u kojoj se saopštavaju podaci o različitim jugoslovenskim umetnicima. Zato informacije ne mogu u svakom pojedinačnom slučaju biti pouzdane.

Nepotrebna prevođenja. Na dosta mesta u *Rečniku* imena igrača, pedagoga ili igračkih uloga nisu precizno napisana niti prevedena. Najveći propust svakako predstavlja prevod baletske terminologije. Poznato je da se u baletskoj stručnoj literaturi, kao i u stručnim razgovorima i komunikaciji u baletskoj sali, koristi terminologija na francuskom jeziku. Od početka školovanja igrači je uče i koriste u originalnom izgovoru, ne prevodeći je na srpskohrvatski jezik. Pitanje je: kome je namenjena prevedena terminologija u ovom *Rečniku*? Baletskim igračima i stručnjacima ne treba jer je koriste u originalnom obliku; onima koji njome ne treba da se služe u stručnim razgovorima o baletu nije potrebna ni u prevodu na srskohrvatski, jer je takbvu niko ne koristi. Pogotovu ne u ovako nejasno formulisanom prevodu poput ovoga: *promena nogu, pokret elevacije, a može se izvesti uz mali ili veliki skok*. Kako se ovaj pokret stvarno izvodi, teško je dešifrovati na osnovu ovog opisa.

Milica Zajcev uložila je velik trud u prikupljanju i obradi materijala za jugoslovenski balet u situaciji kada podaci nigde nisu valjano objedinjeni. Ne treba zaboraviti da o domaćem baletu, igračima, ko-

reografima itd. gotovo da nema objavljenih podataka, a i objavljeni su često netačni ili nepotpuni. Nešto pouzdanih podataka ima u enciklopedijama pojedinih pozorišnih kuća u zemlji, ili u publikacijama izdatim u povodu neke proslave pozorišnih kuća. To najčešće podrazumeva mali tiraž izdanja često nedostupnih širem krugu čitalaca. *Rečnik baleta* štampan je u 5000 primeraka, što znači da može ispuniti značajan zadatak u pogledu informisanja o stranom i našem baletu. Ovaj dobar izvor informacija bio bi još pouzdaniji i vredniji da su jedinice o jugoslovenskom baletu obrađene sa više preciznosti i sluha za enciklopedijski rad, a manje impresionistički i intuitivan.

(Dnevnik, 12. april 1981)

Jugoslovenska baletska scena (1950-1980)

Branka Rakić, *Veselin Masleša* Sarajevo, 1982, str. 219.

Poznato je da u Jugoslaviji imamo vrlo malo knjiga i radova iz domena baletske umetnosti. Ukupno se može nabrojati desetak dela od kojih su većina prevodi, a samo nekoliko su dela domaćih autora i autorki. Otuda je svaki rad o baletu vredan pažnje i pomena pogotovu kada se radi o domaćim autorima. Ovoga puta reč će biti o knjizi koja se ovih meseci pojavila u izlozima knjižara širom zemlje, pod nazivom »Jugoslovenska baletska scena" baletske kritičarke Branke Rakić. U njoj su sakupljene kritike koje je autorka pisala u rasponu od trideset godina (1950-1980) objavljene po različitim dnevnim listovima i časopisima, a najčešće u sarajevskom *Odjeku* i zagrebačkom *Telegramu*. Ukupno je u monografiju uključeno 58 različitih kritika i prigodnih članaka na osnovu kojih se može suditi da je kritičarka uspevala da vidi gotovo svaku premijeru jugoslovenskih baletskih ansambala (u Beogradu, Zagrebu, Sarajevu, ređe u Ljubljani ili Skoplju), pa je knjiga hronika jugoslovenske baletske scene za poslednje tri decenije. U nekoliko članaka prikazan je rad baletskih ansambala od njihovog nastanka (sarajevskog i skopskog).

U našoj pozorišnoj kritici gotovo da i ne postoji baletska kritika, ili joj se ne pridaje veći značaj. Otuda je ređi slučaj da se jedna osoba duže vremena bavi pisanjem baletske kritike, pa je rad B. Rakić jedinstven u tom pogledu. Kontinuirano tridesetogodišnje bavljenje baletskom kritikom omogućava i da se postane baletski vizionar, a ne samo hroničarka onoga što jeste ostvareno na baletskim scenama. B. Rakić je kritičarka koja želi da menja postojeće stanje u baletskoj umetnosti.

Ona ne gleda predstavu kakva jeste, već kakva bi trebalo (ili bi mogla) da bude. U tom cilju daje niz konkretnih prdloga ili, pak, dovodi u sumnju neka data rešenja u baletskoj predstavi, ili baletskoj umetnosti uopšte. Ako se njene kritike čitaju jedna za drugom, onda se vidi kako se tokom tri decenije zalagala za rešenje istih onih problema za koje danas kažemo da predstavljaju jugoslovenski baletski paradoks. U čemu se on ogleda? Postoje neke komponente baletske umetnosti u nas koje bi trebalo da garantuju povoljne uslove za razvoj i postizanje izuzetnog uspeha našeg baleta: izrazito duga baletska tradicija (beogradski balet, na primer, postoji daleko duže od londonskog koji ima veliki ugled i prestiž u svetu danas); izraziti nacionalni dar za igru (barem sudeći po folklornom igračkom bogatstvu naše zemlje); izuzetna nadarenost i zainteresovanost za baletsku kompoziciju naših kompozitora širom zemlje (Baranović, Bruči, Papandopulo, Kelemen, Švara, Konjović, Hristić, Bjelinski, da pomenem samo neke.); talentovani slikari (Ristić, Marinić, Milunović, Džamonja, Augustinčić) dokazali su se kao scenografi i kostimografi u baletskim predstavama; imamo i nekoliko izrazitih koreografskih imena svetskog glasa (Parlić, Mlakar, Horvat). Ali, nemamo dobar balet u Jugoslaviji! Ne posedujemo sopstveni baletski izraz kao mnoge druge sredine, oskudevamo u mlađim koreografima, a baletskih reditelja uopšte nemamo. Sistem školovanja nije u svim aspektima prihvatljiv (nemamo dobrih muških igrača), a potpuno odsustvuje teorijski rad na području baletske umetnosti. – *Ukratko, imamo vrlo malo dobrih baletskih predstava* – zaključuje Branka Rakić.

Pišući baletske kritike ona pokušava da skrene pažnju na osnovni zadatak baletske umetnosti kod nas – stvaranje sopstvenog baletskog izraza. U više navrata pokušavala je da pokaže u čemu bi se mogao tražiti jugoslovenski igrački izraz. Balet u svakoj zemlji predstavlja sintezu starog klasičnog, modernog klasičnog baleta i izvesne nacionalne obeleženosti naroda. B. Rakić je borbeno nastojala da pokaže u čemu bi se mogla pronaći i graditi nacionalna prepoznatljivost u svakom pojedinačnom koreografskom rešenju, u svakoj predstavi. Stavljajući se na stranu kritičara, čitaocu knjige se nameće pitanje o ulozi kritičara u razvoju jedne umetnosti uopšte, o njegovom uticaju na stvaranje jugoslovenskog baletskog izraza posebno. B. Rakić nema velikih iluzija o moći kritičara u našoj sredini. Ona priznaje da *kritika u našem baletu odavno ne znači mnogo: ona je ili nedovoljno stručna ili za naš ukus suviše isključiva, pa je a priori neprihvatljiva kao mjerilo u afirmaciji.*

S obzirom na to da je knjiga kritika B. Rakić jedina i jedinstvena u našoj baletskoj literaturi, ona pobuđuje na razmišljanje ne samo o tome kakva nam je baletska kritika potrebna, već i kako pisati

baletske kritike (o čemu do sada kod nas nigde nije pisano). B. Rakić se opredelila da pouči čitaoca, te mu daje informacije o raznim aspektima baletske predstave koje mu mogu olakšati da shvati ili odgleda neku baletsku predstavu. U centru njene kritičarske pažnje su ostvarenja igrača. Takvim opredeljenjem ona potvrđuje svoj teorijski stav da su za uspeh baletske predstave odgovorni izvođači, ne koreografi, reditelji ili drugi radnici.

I, na kraju, treba reći da je osnovna vrednost sakupljenih kritika u tome što su nam one u mnogo slučajeva jedini podaci o efemernim događajima kakve su baletske predstave. I biće sve dotle tako u našoj sredini dok ne uvedemo i druge načine dokumentacije kakvi su film, zapisivanje koreografija i drugo. Ali, nisu tu sakupljene samo hronike o pojedinačnim baletskim predstavama ili događajima, već su dati bogati podaci za teorijska razmišljanja i raspravu o odnosu koreografa, reditelja i igrača, igre i muzike, savremenog i tradicionalnog. Treba ponoviti da je knjiga B. Rakić jedinstvena u našoj baletskoj i pozorišnoj literaturi kako po formi tako i po sadržini, te da joj pripada pionirska uloga u našoj, inače skromnoj, pozorišnoj literarnoj produkciji.

(Dnevnik, 15. jul. 1982)

Kultura pokreta: korak po korak*

Ljiljana Mišić

U ukupnoj literaturi o umetničkoj igri kod nas u poslednjih pedeset godina ostala je zapostavljena udžbenička, kojoj profesorka Ljiljana Mišić posvećuje svoju pažnju prvom knjigom *Osnovi scenske igre* (1986) i drugom *Kultura pokreta: korak po korak* (1998). U poslednjih pedeset godina, to je jedini autorski udžbenik za umetničku igru u našoj zemlji, pored dva prevoda sa ruskog jezika A. J. Vaganove (1949) *Osnovi klasične igre* i N. N. Serebrenjikova *Podrška u duetnoj igri* (1988) – oba namenjena nastavnicima klasičnog baleta u profesionalnim baletskim školama.

Za razliku od pomenutih, udžbenik profesorke Ljiljane Mišić namenjen je širokom krugu korisnika i poštovalaca umetničke igre koji će ga koristiti za različite oblike edukacije o igri, a najviše u novom pravcu, kod nas manje korišćenom – obrazovanju za ukupnost telesnog doživljaja.

Imajući u vidu osnovni profil udžbeničkog teksta u knjizi, možemo očekivati da autorka rešava čitav niz pitanja koja takav tip teksta postavlja: profesionalnu terminologiju, odnos profesionalnog i običnog jezika, način izlaganja o sukcesiji promena pokreta kroz koje prolaze delovi tela igrača u zavisnosti od ritma muzike i sl. O svim tim pitanjima u udžbenicima iz umetničke igre do sada kod nas nije razgovarano ni na jednom (od inače retkih) stručnom sastanku o igri pa je ovaj udžbenik upravo povod za dalja teorijsko-metodološka uopštavanja nekih osnovnih pravila za pisanje o umetničkoj igri namenjenoj učenju.

Ljiljana Mišić je napisala svojstven udžbenik i u tom smislu što je u metodološki pristup utkala sopstveno ukupno znanje o igri koje je usvajala i učila tokom usavršavanja, najpre u klasičnom baletu u okviru kojeg je i deo znanja iz ritmike, zatim u drugim oblicima moderne i savremene igre, a pre svega step, džez i tehnika grem. To raznovrsno lično iskustvo pretvorila je u jedan amalgam – u novo iskustvo s telom u različitim zadacima igre. Onog trenutka kada je posvestila sebi međuodnose različitih oblika igre u jedinstvenoj povezanosti sa željom da telo i duša nađu svoje jedinstvo u igri, osetila je potrebu za predavanje takvog znanja drugima, za poklanjanje onoga što je stečeno, a ne sme ostati sebično posedovanje onog ko je saznanje dobio. Tako je jedna dugogodišnja praksa prerasla u teorijski okvir iz koga je izašao ovaj udžbenik namenjen praksi. Krug je napokon zatvoren za samu autorku, ali je otvoren novi krug za korisnike toga znanja, koji iz njega nanovo stvaraju sopstveno iskustvo, ali sada već sublimirano u jedinstvo pojedinih komponenata kako bi obrazovanje, kao krajnji produkt, doprinelo jedinstvu tela sa sopstvenom psihičkom ravnotežom.

Eto zašto je Ljiljana Mišić u našoj baletskoj sredini sasvim osobena ličnost. U četrdesetogodišnjem pedagoškom radu mukotrpno je sakupljala i istovremeno drugima predavala znanje o igri. Najpre je dugo godina ostala verna klasičnom baletu, onog tipa koji se u našim školama predavao s uverenjem da je preslikan ruski stil igre. Istovremeno je, zbog zahteva pedagoškog rada u Školi, pozorištu, Akademiji umetnosti, preuzimala obaveze za druge vidove umetničke igre s drugačijim tipom igrača. To je za nju značilo novo polje istraživanja metoda učenja, a ne preslikavanja onoga što je prethodna profesorska praksa. U igri se to i ne može raditi: igra je uvek osobeni pečat ličnosti, pa i u pedagoškom radu.

Te pedagoške novine nose pečat Ljiljane kao osobe: strpljivost, upornost, poštenje prema sebi i drugima, uvek u sumnji da li je odabrano baš ono pravo... a onda opet dalje... samo dalje u saznavanje.

Pre nje niko se kod nas nije tako bez ostatka posvetio sopstvenom doživljaju moderne igre u pedagoške svrhe, pre svega onom koji odgovara stilu Marte Grejem, niko se, kao ona, nije uporno peda-

goški zalagao da džez i step igra moraju postati deo obrazovnog procesa u baletskim školama, na akademijama, u pozorišnim ansamblima. Zato ovaj udžbenik predstavlja i materijalizirani oblik takvog zalaganja, kako bi se pružilo sredstvo da se to načelno zalaganje širi i mimo njene lične akcije. Sada metod počinje da živi sopstveni život – autorka ga se u formi pisanog teksta, odrekla u ime drugih.

Za autora udžbenika za igru uopšte, umetničku posebno, golem je problem kako u jezički sistem pretočiti jedan drugi semiotički sistem – sistem pokreta – ali tako da bude jasan čitaocu kojem je takvo znanje potrebno: baletskim pedagozima, ali ne samo njima, glumcima, pevačima, svima kojima je scenski pokret neophodan. Pokret uhvaćen u reč samo je deo njegove stvarnosti u prostoru i vremenu (zato bi ovaj udžbenik trebalo preneti na internet i tehnikom filma i televizije omogućiti učenje tako da kroz vizuelni doživljaj prelaska pokreta iz jedne faze u drugu, a onaj ko pokret uči, stekne mentalnu prezentaciju celine izvođenja pre nego što sve u sopstvenom telu oseti).

Drugi problem u svakom udžbeniku, pa i onom za igru, jeste kako minimalizirati upotrebu stručne terminologije, najčešće dostupne samo posvećenima, u udžbeniku namenjen široj publici od posvećenih. U ovom slučaju to su nazivi za pojedine pokrete i/ili kombinacije pokreta koji su ustaljeni u igri kod nas, ali uvek na stranom jeziku koji čitaoci ne moraju znati (baletska na francuskom, a džez, step, grem na engleskom).

Budući da je terminologija obavezni deo svakodnevne profesionalne jezičke komunikacije među igračima, pedagozima, koreografima, mora biti u udžbeniku, ali nju ne moraju znati svi kojima je knjiga namenjena. Da bi koliko-toliko smanjila mogući stepen nesporazuma na relaciji autor udžbenika - čitalac na kraju knjige se nalazi deo korisnih informacija vezan za pokret, a nju dopunjava crtež ili slika, vizuelna predstava pokreta u jednom trenutku procesa izvođenja.

Drugim rečima, pišući udžbenik za igru, autori istovremeno rešavaju i osnovne tekstualne teškoće i zamke vezane za odnos reč-pokret, što autorka u ovom trenutku naše udžbeničke literature uspešno prevazilazi, bez tradicije koja bi joj u tome olakšala posao.

Specifičnost je bilo kog teksta da je linearan (čitajući reči sleva nadesno iz reda u red čitaoci rekonstruišu značenje), a pomoću različitih sintaksičkih konstrukcija linearnost može izraziti simultanosi (*u isto vreme*) ili sukcesivnost (*zatim*) i sl. Pokret tela nije linearan, već je skup istovremenih radnji različitih delova tela u prostoru i vremenu (nogu, ruku, korpusa, glave), pa je u pisanju udžbenika potrebno pronaći takvu tekstovnu formu kojom se ova simultanost različitih delova tela može signalizovati. U odabranom pristupu Ljiljana Mišić to rešava tako što telesne pokrete vezuje za ritmičnost muzike, i u vezi s njom

opisuje proces izvođenja nekog pokreta, polazeći od prostijih ka složenijim, odnosno, onim koji su već ulančani u veće celine – kombinacije ili etide.

Autorka je svesna dvosmislenosti mentalne prezentacije pokreta iz tekstovne forme, pa dodaje uz tekst: fotografiju i/ili crtež, najčešće još i muzički materijal kako bi se jedna sintetična forma telesnog pokretanja dočarala u komponentama, pomoću više vrsta zapisa.

Ali, autorka zna mnogo više od pukog opisa nekog pokreta. Ona ima iskustvo kako on može biti loše shvaćen, protumačen ili naučen. Zato uz svaki opis pokreta upozorava na moguće greške u izvođenju ili uvežbavanju. Ovakvim skretanjem pažnje ona usmerava učenje, svoje nataloženo iskustvo ugrađuje u nešto što je buduće znanje onoga koji pokret tek uči. Na taj način pokret pronalazi svoj put življenja u telu onoga koji uči pokret u onom *pravom* obliku, koji je autorka zamislila u svojoj predstavi o pokretu.

Iz ovog, dakako nesavršenog opisa šta se događa u prenosu znanja o pokretu putem teksta, vidno je već koliki je napor svakog ko se lati prenosa sistema pokreta u sistem jezika i teksta. To je ujedno i objašnjenje zašto za igru kod nas nema udžbenika i zašto se igra najčešće ne uči iz udžbenika nego iz neposrednog imitiranja pokreta pedagoga ili drugog igrača – vizuelnim preslikavanjem *viđenog*, a ne preko mentalne prezentacije *zamišljenog* pokreta iz teksta.

Kakvu publiku zamišlja autorka da ima pred sobom kojoj knjigu namenjuje?

Ljiljane Mišić je svoju sintezu znanja, proverila na različitim populacijama: profesionalnim igračima, odraslima koji o igri ništa nisu znali, deci koja imaju teškoća u fizičkom i mentalnom razvoju, što uliva nadu da je metod izdašan za svakog ko o igri želi na svoj način da misli.

Stoga toplo preporučujem Univerzitetu u Novom Sadu, Akademiji umetnosti, da štampa udžbenik profesorke Ljiljane Mišić: *Kultura pokreta: korak po korak* u 1998. godini kao jedinstven izvor znanja za umetničku igru kod nas.

(Tekst štampan u knjizi: Ljiljana Mišić (1999) Kultura pokreta: korak po korak, *Univerzitet u Novom Sadu i Akademija umetnosti, Novi Sad, str. 359-361)*

Jelena Šantić: Dušan Trninić, 1997, Beograd

Do prvih godina devete decenije ovoga veka nije bilo mnogo knjiga o baletskoj umetnosti kod nas. Čak se ukupni broj na celom jugoslovenskom prostoru mogao svesti na deset knjiga. Zatim je u poslednjih pet godina naglo pokrenuta produkcija pisanih radova i knjiga upravo u ovom domenu. Razlozi su višestruki: u zrelo doba došli su mnogi igrači, koreografi i/ili pedagozi koji su svoje igračko iskustvo želeli da ostave u nasleđe u obliku pisane reči, a ne samo po uobičajenoj baletskoj tradiciji prenošenjem znanja s kolena na koleno usmenim predanjem.

Knjiga Jelene Šantić pojavljuje se, takođe, s razlogom: u povodu 75 godina od osnivanja Baleta narodnog pozorišta u Beogradu. Posvećena je ličnosti i delu Dušana Trninića, igraču koji je oblikovao beogradsku baletsku igru i publiku, koji je zapravo simbol ovog baletskog Ansambla. On je tako talentovan i tako velik ostao veran svojoj publici, nije otišao u inostranstvo kao mnogi drugi talentovani igrači iz tog ranog parioda (Žarko Prebil, Stevan Grebeldinger...). Pored njega zaslužne su za Balet u Beogradu mnoge igračice: Jovanka Bjegojević, Rut Parnel, Mira Sanjina, Vera Kostić, čije monografije još uvek očekujemo. Jelena Šantić se odlučila da nam detaljno prikaže život i profesionalnu karijeru Duška Trninića sa kojim je i sama provela u Ansamblu veći deo svoje igračke karijere.

Jelena Šantić piše u ovoj monografiji o životu jednog igrača, ali ima osnovna dva cilja. Prvo, da načinom na koji piše i oblikuje celu knjigu pruži model kako danas treba pisati monografije, i drugo, da nam skupi na jednom mestu sve poznate (nama danas manje poznate) činjenice iz života Trninića i Baleta Narodnog pozorišta, ali tako da oni stoje u međusobnom čvrstom odnosu elemenata jedne homogence celine. Istorija pojedinačnog života, u ovom slučaju Dušana Trninića, samo je deo jedne celine koja se zove istorija baleta Narodnog pozorišta u Beogradu, a preko njega i u svetu. Pokazuje nam kakva je međuzavisnost onoga što je u zemlji od onoga što se događa u istom vremenu u svetu, kakvi se umetnički pomaci održavaju u našem estetskom viđenju igre.

U uvodu nas autorka podseća da se »u igri prelamaju prošlost i sadašnjost, a predoseća budućnost«. Pratiti ono što se događalo u baletskoj igri poslednjih 50 godina u Beogradu kroz život i rad Dušana Trninića, danas za nas znači predosetiti šta će biti naša bliska baletska budućnost.

(Izgovoreno na promociji knjige Duska Trninica u Baletskoj skoli u Novom Sadu, 1998)

Prikaz časopisa *Orchestra*[*]

Časopis za umetničku igru *Orchestra* (na grčkom jeziku znači 'igra'), za sada je jedini ove vrste kod nas. Počeo je da izlazi u leto 1995. godine u Beogradu kao privatni časopis namenjen svima koji žele nešto da doznaju o plesu i umetničkoj igri kroz istoriju, u sadašnjem trenutku i o mogućim putevima u budućnosti.

Časopis se pojavio nakon 75 godina postojanja umetničke igre u Jugoslaviji (tačnije u Beogradu), u trenutku kada u (novoj) Jugoslaviji postoje samo dve državne Baletske škole i dva profesionalna baletska asnambla (u Narodnom pozorištu u Beogradu i u Srpskom narodnom pozorištu u Novom Sadu). To je vreme kada u drugim gradovima Vojvodine i Srbije (pored Beograda i Novog Sada) i u Crnoj Gori pojedinici i pojedinke, bivše igračice, pedagozi, koreografi, osnivaju male privatne škole i/ili igračke grupe, pre svega usmerene na savremenu igru, džez i druge oblike neklasičnog baleta. Time se povećava potreba za ukupnim obrazovanjem i informisanjem dece i odraslih o igri, što je nužna pretpostavka za pojavu pisanog glasila o igri, kao što je *Orchestra*.

Istovremeno se u Beogradu pojavljuju pojedinci (u okviru postojećih ansambala) koji tragaju za novim izražajnim mogućnostima (Sonja Vukićević, Aleksandar Izrajlovski, da pomenem samo dve izrazite umetničke ličnosti); organizuju se festivali, takmičenja škola i pojedinaca za pojedine tipove igre, što sve ukazuje na pojačano interesovanje u društvu za balet i druge oblike umetničke igre.

Procvat igračkih raznovrsnosti, ali i kriza unutar postojećih institucija (škola i ansambala) uticali su na to da se pojavi jedan specijalizovan časopis za umetničku igru. Fizionomija časopisa je samo na prvi pogled standardna. Informacije su sistematizovane u nekoliko celina koje bismo mogli izraziti opozicijama:

MI – DRUGI SADAŠNJOST – PROŠLOST TEORIJA – PRAKSA

U toku tri godine postojanja (ukupno je do sada izašlo 12 brojeva: 1995–1998) časopis je izgrađivao fizionomiju, kao i mrežu dopisnika iz inostranstva; organizovana je prezentacija na internetu; sakupljene su informacije o različitim zbivanjima u svetu o igri. Oko časopisa

[*] Orchestra: časopis za umetničku igru, izlazi u Beogradu od 1995, dva puta godišnje, format A4, 50 str. Redakcija: Ivana Milojević: osnivač (vlasnik) i direktor. Glavni urednik: Marija Janković. Odgovorni urednik: Minja Katić– Šerban. Članovi redakcije (danas): Ksenija Dinjaški, Marija Janković, mr Vesna Krčmar, Marija Babić-Milovanović, Radovan Kupres. Tiraž: 500 primeraka. Adresa: Ćirila i Metodija 2a, 11 000 Beograd, tel+faks: 011 403 443.

su se okupili poznati baletski stručnjaci iz zemlje, teoretičarke i praktičari, ali je mnogo važnije da je upravo zahvaljujući njemu počela intenzivnu spisateljsku aktivnost veća grupa mladih osoba, obrazovanih za igru i ples. Časopis danas okuplja oko 20 saradnica iz zemlje, i bar isto toliko (stalnih i povremenih) iz inostranstva.

MI – DRUGI

Da se časopis pojavio kao prirodna potreba, dokazuje upravo ova njegova dimenzija. Pokazalo se da imamo značajne igrače, koreografe, pedagoge čije su životne priče, svaka za sebe, jedan segment istorije umetničke igre. Oko časopisa su se okupili i teoretičari igre i baleta, veoma kompetentne osobe, pa su se na stranicama časopisa pojavile rasprave neophodne za svaku intelektualnu tradiciju (Milica Jovanović, Minja Katić-Šerban, Ljiljana Mišić, Branka Rakić, Svenka Savić, Jelena Šantić, Ksenija Šukuljević-Marković, Milica Zajcev i grupa mladih koje će, verujemo, preuzeti posao).

Tu je i jedna prelazna skupina priloga, koja bi se mogla nasloviti 'naši u svetu', na osnovu koje se vidi koliko je značajnih jugoslovenskih igrača van domovine: (Aleksandar Antonijević i Milorad Mišković (igrači), pedagog Mira Popović (ranije Senaši), Nada Kokotović i Jožef Nađ (koreografi). Oni su danas deo svetske igračke elite, a preko njih i jugoslovenski igrački prostor u svetu.

Druga grupa priloga bi se mogla nazvati SVET OKO NAS. U tim prilozima se daju podaci iz istorije gostovanja igračkih grupa i pojedinaca u Beogradu (Margot Fontejn, Ana Pavlova, Maja Plisecka ...). Upravo je objavljena knjiga Milice Zajcev o gostovanju stranih baletskih trupa u Beogradu za poslednjih 75 godina iz koje se vidi da smo bili jedan od svetskih igračkih centara.

SADAŠNJOST – PROŠLOST

Moglo bi se reći da je u prvih 10 brojeva dominirala briga za prikazivanje baletske prošlosti, odnosno pričanje o onima koji su deo istorije umetničke igre u Jugoslaviji i u svetu (igrači, koreografi, scenografi, pedagozi). Od poslednjeg broja fokus se okreće prema sadašnjosti – ko je ko u svetu i kod nas danas, ko smešta baletsku igru u nove dimenzije.

TEORIJA – PRAKSA

U sadašnjem trenutku u jugoslovenskoj literaturi o umetničkoj igri sasvim je malo teorijskih radova, a onih kojima se osmišljava i osavremenjuje praksa nema (samo su dva prevoda udžbenika: *Osnovi klasičnog baleta*, Agripine J. Vaganove i *Duetna igra* Serebrenjikova. Udžbenik Ljiljane Mišić pod nazivom *Korak po korak*, namenjen široj publici, novina je u našoj sredini). Zato su važni onih nekoliko izuzet-

nih pedagoških priloga u časopisu (Ksenije Dinjaški, Marije Janković, Ksenije Kecojević) koji potvrđuju, s jedne strane, da imamo dobre pedagoge koji žele sopstveno iskustvo da razmenjuju sa drugima, a sa druge strane, koliko je teško i odgovorno pretočiti jednu nastavnu jedinicu iz klasičnog baleta u pisanu formu.

U časopisu je malo radova domaćih teoretičara, ali ima priloga onih koji su iz drugih sredina (najčešće u obliku intervjua sa poznatim stvaraocima): Pina Bauš (koreograf), Irena Lidova (kritičarka), Milorad Mišković (igrač). Vesti iz sveta su mnogobrojne i one mladima pružaju uvid u takmičenja, repertoar drugih baletskih kuća, škole i druge aktivnosti koje u svetu postoje i za koje se oni mogu opredeliti.

Možda bi se moglo reći da je časopis na neki način stvorio rivalski prostor koji je stimulativan za one koji pišu na ove teme. Činjenica je da je u toku poslednjih 5 godina produkcija knjiga iz istorije baleta u Beogradu i Novom Sadu porasla u odnosu na prethodnih deset godina. Nažalost, časopis ne donosi prikaze knjige, ali o njima daje informacije. Uredništvo časopisa procenjuje da još uvek nije sazreo trenutak za polemičke članke, prikaze knjiga, rasprave u obliku dijaloga, pa u tom pogledu časopis ne svedoči o društvenim (a onda i političkim) i umetničkim polemikama koje su vezane za igru (na primer, diskusiju i proteste zbog ukidanja beneficiranog radnog staža baletskim igračima). Tako podaci u časopisu ne predstavljaju iscrpan prikaz svega što se oko umetničke igre u društvu danas dešava. U tom pogledu on je pomalo društveno dekontekstualiziran.

Časopis je izvanredno grafički opremljen: izuzetna vizuelna rešenja upravo su mamac za sve one koji nisu deo umetničke igre, ali jesu deo ukupne umetničke kulture u zemlji. I u tom pogledu je on sredstvo za vizuelno vaspitavanje za igru, posebno mladih.

Časopis još uvek nije ušao u sve pore kulturnog života u zemlji, ne zato što uredništvo o tome ne brine, već više zato što se navika za čitanje umetničkih časopisa ove vrste tek stvara. Ali prezentacija časopisa na internetu znatno nadomešćuje mali tiraž i ograničenu distribuciju u raznim gradovima zemlje u kojima postoje igračke grupe, ili, barem, interesovanje za igru.

Valja reći da i ovaj časopis, kao i mnogi drugi u zemlji namenjeni kulturi i umetnosti, ima ozbiljnih finansijskih teškoća iz broja u broj i preživljava zahvaljujući entuzijazmu, sada već stabilne, uredničke ekipe.

(9. oktobar 1998, izgovoreno na promociji časopisa u Novom Sadu)

Milica Jovanović, *Dimitrije Parlić: profesionalna biografija (1946-1989)*
UBUS, Beograd 1998

U knjizi *Dimitrije Parlić* (1919 -1986) Milica Jovanović priča priču o jedinstvenoj ličnosti iz istorije jugoslovenskog i svetskog baleta – o Dimitriju Parliću. Cilj joj je da iznese njegove profesionalne i lične kvalitete kako bi objasnila čitav jedan period razvoja umetničke (baletske) igre u Narodnom pozorištu u Beogradu, na jugoslovenskom igračkom prostoru i prodoru dalje u svet nakon II svetskog rata.

Način na koji je autorka odabrala da nam priča priču podseća na tkanje ćilima, tako dobro očuvano i prenošeno s kolena na koleno u mentalnoj prezentaciji naših žena, a tako čvrsto prisutno i u svesti onih koji ćilim gledaju i prepoznaju šare tipične za ovaj deo sveta. Tkanje je proces, a ćilim je njegov produkt. Da bi do tkanja došlo, *tkalja* najpre načini *osnovu* na snovalu, oko kojeg oblikuje osnovnu *potku*. Provlači je namotanu na *čunak* kojim prolazi kroz *zev*, otvore između niti u osnovi. Tkalja je istoričarka koja unosi svoju stvaralačku snagu da, kroz odabranu osnovu, provuče niti istorijske istine. U istorijskom tkanju ovde nas podjednako interesuje tkalja, Milica Jovanović, i ćilim – stvaralaštvo Dimitrija Parlića.

Kako je tkanju istorijske priče o Dimitriju Parliću prišla Milica Jovanović? Ona snuje svoju autorsku priču o koreografu Dimitriju Parliću tako što najpre određuje stabilnu osnovu – vreme, tačnije proticanje vremena, od rođenja do prestanka profesionalnog rada. To vreme deli u tridesetak vremenskih i tekstualnih poglavlja, pa u okviru svakog od njih određuje konstantan redosled celina izlaganja: nakon naslova, koji nosi osnovnu informaciju o sadržaju poglavlja, daje kratak uvod za odabranu koreografiju Parlića, zatim program (kakav je bio na premijeri), pa numeričke podatke o ukupnom broju izvođenja (na matičnoj sceni, gostovanjima u zemlji i u svetu, odnosno u svim obnovama), sledi sadržaj (libreto) baleta kakav je dat u programu za tu premijeru (uključujući i verzije), završava poglavlje navođenjem mišljenja kritičara i kritičarki u zemlji i svetu, uz informaciju o izvoru podataka u napomenama na kraju teksta.

Ovi delovi u poglavljima zapravo su različiti glasovi drugih u autorkinom tekstu (ili govoreno u terminologiji tkanja), ona čunkom vodi više niti kroz istu osnovu: najpre njen glas čujemo u uvodu, zatim glas baletske kuće (program), glas koreografa i baletske tradicije (libreto), pa glasove kritike (najčešće nekoliko najrelevantnijih). Svojim glasom se uključuje nanovo tamo gde je kritika nedovoljno rekla ili se radi o nekom podatku koji valja bolje objasniti, dodati novi, ispraviti neku

nepravdu nanetu koreografu, pogrešan podatak dokumentovati novim, neodrživo kritičko mišljenje dato pre nekoliko decenija dovesti u pitanje. Tako njen tekst pulsira kao višeglasje u jednom istorijskom tekstu o baletskoj umetnosti, namenjenom svima u zajednici za nezaborav. Ona pravi tekst koji treba da bude svojina istorijskog pamćena zajednice o umetniku. Zajednica, dakako, nisu žitelji Beograda, grada u kojem je Parlić najviše stvarao; zajednicu čini onaj široki prostor umetničke (baletske) igre u kojem je Parlić ostavio tragove. Taj isti postupak možemo dovesti nanovo u vezu sa tkanjem i reći da su niti potke u boji, pa ona provlači neke stalne boje kroz osnovu (kroz vreme) svaki put pomalo na novi način, ali su boje uvek tu. Dominira njena voljena lila boja... boja preispitivanja (prema tumačenjima u *Bibliji*).

Istoričarka baleta Milica Jovanović predstavlja nam stvaralački opus Dimitrija Parlića, tako što kombinuje podatke iz igre i koreografije sa onima iz istorije, kulture, društva. Ono što je specifično za njen pristup jeste da konstruiše istorijsku priču jugoslovenskog baleta tako što se služi pozorišnim ili igračkim elementima pojedinačnih koreografija Dimitrija Parlića, polazeći iz pozorišne i umetničke igre, konstruišući istoriju iznutra.

U istoriju ulazi zajedno sa koreografom, čovekom koji stvara igru, prati njegov rad kao senka, pokušavajući da bude on: da ga razume, da ga opravda (u nekim postupcima), da saoseća sa njegovim dilemama i ratovima. Ne zaboravimo, Dimitrije, poput svetog Dimitrija, ratnik je: odmor ratnika podrazumeva tiho govorenje (*parler*... govoriti, *Parli*ć koji govori malo) nad izgubljenim ili dobijenim ratom. Ovoga puta ratom za savremeniji, bolji i drugačiji baletski izraz u zemlji u kojoj je stasao, u kojoj igra ima veliko mesto u kulturi naroda a tancevalnost jeste imanentni deo temperamenta pojedinaca, zajednice, ansambla.

Autorki je stalo da autentično iznese podatke na osnovu dostupne dokumentacije; pritom navodeći često sasvim nove činjenice, a velikim delom one iz lične dokumentacije. Tako je ova knjiga prvi zbir gotovo svih podataka vezanih za predstave Dimitrija Parliča i za neke događaje iz njegovog privatnog života, za koje je autorka knjige procenila da treba da budu dostupne javnosti u ovom trenutku.

Milica Jovanović istorijsku priču počinje detinjstvom, iznošenjem interesantnih podataka o Dimitrija Parlića, kroz promene onoga što čini osnovu identiteta i postojanja: datum rođenja, lično ime, prezime. U različitim dokumentima datumi rođenja su različiti – da li je rođen kao poslednje dete u porodici, 1916. ili 1919. kasnije/ranije, u jesen ili proleće – što već na samom početku teksta upućuje na neku tajnovitost vezanu za jednostavno pitanje: Ko je ON? Lično ime *Dimitrije* retko je vezivano za njega: za mnoge je bio samo intimno *Mita*.

Možemo se malo poigrati ovim podatkom iz teksta, pa lično ime Dimtrije vezati za svetog Dimitrija, zaštitnika Soluna, grada u kojem je Dimitrije rođen, sveca ratničkih vrlina. U nekoliko dokumenata pisac igre – koreograf (grč. korei = igra, grafei = pisati) ima različita prezimena: *Parl*-ić, *Parl*-ov, *Parl*-ev... jezičku formu identiteta menjali su mu shodno političkim prilikama u državi u kojoj živi u balkanskom regionu punom promena, a kojem on pripada pre, za vreme, i neposredno posle II svetskog rata. Koren prezimena *Parl* (-ić; -ev; -ov) ne zvuči slovenski. Izvedimo ga iz glagola govorenja *parle* – poigravši se za ovu priliku, pa ga možemo prepoznati po nizu povezanih simbola: kao ratnički nastrojene osobe koja nam govori (priča, tumači, objašnjava) telom (manje govorom), o onome što jeste svet u kojem živimo. Eto, simbolički možemo prepoznati osobu Dimitrija Parlića već u uvodu autorkinog teksta, kao nagoveštaj onoga što će biti osnovna tema potonjeg kazivanjatkanja: izuzetna ličnost sa ovog prostora kojoj se ovom knjigom daje dužno poštovanje. Odgovarajući na pitanje ko je Dimitrije Parlić, Milica Jovanović ljudsku i profesionalnu priču tka kao istoriju baleta. U tome je prava vrlina ovog teksta Milice Jovanović.

Autorka se trudila da što manje procenjuje lične osobine koreografa izvan datog baletskog događaja. Iščitavamo njen glas u celom tekstu tako što ispisujemo osobine Dimitrija Parlića rasute po stranicama teksta. Govoreći najpre o njegovim sposobnostima igrača, konstatuje prirodne darove: da je muzikalan i dobrog fizičkog izgleda (nažalost, počeo je da uči igru posle punoletstva). Govoreći o njemu kao koreografu, određuje ga kao osobu velikog stvaralačkog talenta: romantičar i realista, izuzetno radoznao za novo, vizionar koji je tokom svog profesionalnog puta išao ispred vremena, bogate mašte, inteligentan, duhovit. Procenjujući ga kao izuzetno dobrog organizatora, neobično velike radne energije – nikad umoran, u saradničkom odnosu škrt na pohvalama, zna da izvuče talenat iz ansambla, sve što radi izgleda lako i jednostavno, jer vlada zanatom. Kada govori o odnosu prema umetnosti, konstatuje da umetnik ima realan i jasan odnos prema zbivanjima u savremenom svetu i umetnosti, stvara ono što želi, ali radi i ono što su mu naručivali. Opisujući njegovu društvenu ličnost, kaže da se politikom nikada nije bavio, niti je želeo da bude na bilo kakvoj upravnoj funkciji.

Ovako istrgnute odrednice o jednom stvaraocu mogu nas, barem delimično, ubediti da je reč o osobi koja zna da koristi vreme, ima potrebnu stvaralačku energiju i smisao da je u vremenu iskoristi za pravu stvar. Njegovu ličnost i stvaranje umnogome su odredile istorijske, političke i kulturne prilike, pa istoričarka govori upravo o preplitanju ličnih osobina i kontekstualnih odrednica istorijskog vremena i

prostora u kojem je Parlić živeo i stvarao. To je umnogome novina u ovoj vrsti istorijske literature o umetničkoj igri kod nas.

U prvom poglavlju autorka počinje od prvih interesovanja Parlića za igru, prvih igračkih i koreografskih proba i uspeha, da bi u sledećim prevela čitaoce preko svih njegovih koreografskih ostvarenja na sceni Narodnog pozorišta u Beogradu, na scenama drugih baletskih kuća na prostorima bivše Jugoslavije, pa preko granica u svet, u Evropu i dalje na druge kontinente. U tom postepenom širenju u prostoru kroz vreme konstatuje dve bitne osobine njegovog koreografskog rada. Prvo, da je osnova njegove koreografske dinamike *kontrast* (ljubav i mržnja u *Romeu i Juliji*, ja i onaj drugi u *Čoveku pred ogledalom*...). Drugo, da se nekim svojim koreografijama tokom godina *vraćao* i dorađivao ih, nanovo postavljao, shodno ansamblu i solistima sa kojima je u datom regionu sarađivao (o čemu svedoči potpun spisak svih premijera, praizvedbi i ponovnih postavki u različitim mestima i stvaralačkim godinama na kraju knjige). Vraćanje već stvorenom svedoči o sazrevanju umetnika pod uticajem onoga do čega je iskustvom sam došao, ili onoga što je video da je igračka i umetnička tendencija u svetu. Ako bi se globalno određivao centar njegovog stvaralačkog opusa, moglo bi se reći da je veličina Parlićevog stvaralaštva polazila iz sredine koju je najbolje poznavao: iz Baleta Narodnog pozorišta u Beogradu, pa se širila dalje u svet. Tu je imao svoj stožer, uporište u timu koji su činili: igračice sa kojima je rado i dugo radio (Rut Parnel, Jovanka Bjegojević, Duška Sifnios, Višnja Đorđević, Lidija Pilipenko, Dušica Tomić, Ivanka Lukateli...), igrači (Stevan Grebeldinger, Dušan Trninić, Rade Vučić...), dirigent Oskar Danon (naročito u početku), kostimograf (i povremeno scenograf) Dušan Ristić, kasnije Kšištof Pankijevič... Drugim rečima, Dimitrije Parlić, kao dobar organizator, shvatio je da ne treba gubiti snagu u upoznavanju svaki put novog saradničkog tima (igrača, scenografa, koreografa, ili kompozitora), nego planski i ljudski negovati profesionalno prijateljstvo u timu, izgrađivati neophodno podrazumevano (ili zajedničko) znanje, kako bi brzo postigao uspeh predstavom u pozorištu.

Ukratko, čitajući tridesetak poglavlja teksta, upoznajemo se sa umetnikom i autorkom teksta na osnovu opisanog puta slave, polazeći od ansambla u Beogradu pa dalje... Već vrlo rano, dok je posleratna Jugoslavija još bila u izolaciji, i dok se još uvek nije moglo putovati po svetu, Parlič je imao mogućnosti da se otisne u svet, da vidi šta drugi rade, ali i da sam po svetu prenosi svoje koreografije ili tamo stvara nove: bio je četiri godine direktor bečkog Baleta, zatim nekoliko godina Baleta u Helsinkiju, pa u Rimu, da bi se uvek vraćao u Beograd. To vraćanje je bilo na dobrobit beogradske publike, ansambla i njega lično. Toliko o osobi o kojoj autorka piše. A sada – ko je ona?

Milica Jovanović tka svoj ćilim o koreografu tako što iz njenih niti, iz potke, mi čujemo glasove tela koja se u koreografiji kreću, onako kako je koreograf smislio. Ovde je u pitanju *parle* – govor tela koja pričaju priču o svetu preko kontrasta koji je stožer koreografove dinamike u vremenu. Istoričarka nam priča priču o telima igrača kojima se istorija baleta stvara. Ta istorija ima neke zadate probleme koje mora rešiti: odnos nacionalnog i klasičnog, odnos libreta i igre, s jedne strane, i muzike sa druge, odnos neoklasičnih tendencija i klasičnog (pre svega ruskog) nasleđa u našoj sredini. Tkanje uvek ide uz rešavanje prepreka. Zev se na putu tkanja otvara da prođe kreativna nit autorke, ako je potez loš, ne uspeva tkanje...

Milica Jovanović zato ide za Mitom kao *mitom*, da iščita njegove priče telom oblikovane i stavi ih u istorijsku priču. U više navrata mu se s tom idejom vraćala protekle decenije, htela je da mu doraste u snazi izražavanja rečima po onome što je on stvarao snagom svoje umetničke imaginacije i snagom tela. Zato je tako dugo i oklevala (Parlić je umro pre šesnaest godina, 1986). Ona je istovremeno i deo tog njegovog pređenog puta u različitim fazama: kao igračica, kao repetitorka, kao kritičarka, kao istoričarka... Istorijsku priču priča nam, dakle, svedok procesa sa potrebnom merom distance i čuvanja sopstvenog glasa da ga po jačini ne prekriju oni drugi glasovi u tekstu. Nalaženje mere sebe u višeglasju drugih još jedna je veličina ove knjige.

Ona ne želi da povredi ono što još dobro oseća sopstvenim telom i čulima u toj kreaciji koreografije: igrajući, prenoseći i uvežbavajući Mitine koreografije, Milica Jovanović je svaki put nanovo prolazila kroz njih sopstvenim telom i telom svojih igrača koje tek uči zamisli koreografa. To zapamćeno telom ona sada stavlja u reči za istoriju nama. Zato njen glas u tekstu tako zdušno brani Mitu od nerazumevanja drugih, ona brani sopstveno sećanje telom, odnosno ona zna i veruje da ono što svojim telom *oseća* kao istinito, jeste takvo i u Mitinoj koreografiji. Ono što on parle – istina je... To joj niko ne može oduzeti. Ali se pred velikim zadatkom i sama najpre uplašila. Zato je, odlučivši se da tka rečima, izabrala formu u kojoj će drugi glasovi takođe preuzeti odgovornost za istinitost priče – libreta, programi, kritike. Svoj glas, glas iznutra, onaj subjektivni, a neophodan u istorijskom tekstu, ne želi da povisi, niti da umanji. Taj glas u tekstu glas je ličnog svedočenja. To je ona lila boja (Milica je voli) koja se proteže kroz ceo tekst – boja je ono što joj pomaže da razazna činjenice. Ono što je u sopstvenom telu, ono što je u sopstvenom sećanju, u sopstvenoj percepciji, ona hoće da iskaže rečima koje ostaju kao istorijski podaci. Ta muka, nikome laka, i ovoga puta ima ploda.

U ovom zadatku tkanja koje je sama odabrala, ona tek otvara problem kojim ćemo se baviti u deceniji koja dolazi – pisanje istorije

umetničke igre iz nje same, svedočenjem o igri iznutra. Zato istoričarka kao jednako vredan podatak uvodi boje tkanina kostima, način na koji su bili šiveni ili nošeni, način na koji su se igrači brzo morali presvlačiti iz jednog u drugi igrajući više uloga u istoj predstavi. To nije samo podatak o spretnosti presvlačenja, nego je to mnogo više podatak o sposobnosti transformacije igrača iz jedne uloge u drugu, o spremnosti da igraju velike i male uloge u istoj predstavi – svi za jednog jedan za sve, to je podatak o veri da će time nešto promeniti u igri... Dakle, podatak o presvlačenju igrača u predstavi, istorijski gledano, svedoči o mnogo drugih stvari u pozorištu, ali samo ako znaš kako je pozorište iznutra organizovano i kako mogu njegovi članovi da dišu, a da pozorište ne pukne. Disanje pozorišta kao osnova istorijskog metoda jeste u ovom slučaju vrlina teksta Milice Jovnaović.

Zašto je Milica Jovanović tako zadubljena nad zadatkom i obavezom u traženju puta rečima ka istoriji? Zato što je sposobnost pisanja-stvaranja telom tajna, misterija data samo odabranima. Gotovo da mi se otima tvrđenje da je koreografu u svom poslu lakše od posla istoričara igre nakon toga, jer on iz sebe daje ono što je u njemu, snagom svoga duha; međutim, istoričarka takav duh tek treba da stvori u sebi kako bi ga rečima prenela drugima.

Sučelili smo u tkanju ćilima, nju sa njim. Koliko je ona uspela da satka o njemu ćilim, puštajući svoje glasove zajedno sa drugim glasovima u tekstu? Prema zadatku koji je postavila, ona istovremeno daje istinu o koreografu, utire novi način pisanja o umetničkoj igri kod nas i otvara pitanja o kojima treba pisati u budunoćnosti.

Ono čega nema dovoljno u ovom tekstu autorke jeste podatak o privatnom životu velikog umetnika. Samo poneka natuknica osvesti nas da je i on nekada bio bolestan, da mu se rodila ćerka i da je u tom mometu brinuo, ali ništa, ili gotovo ništa, o braku, o prijateljima sa kojima se družio mimo profesionalnog rada. Parlić umetnik i stvaralac bogato je predstavljen u rečima, Parlič kao osoba mnogo manje, kao da mu je profesionalni i privatni život bio izjednačen. Čini se i da nije. Sam Parlić nije brinuo o svom stvaralaštvu niti je pravio bilo kakve zabeleške o sebi i svom radu. Malo je davao intervjua iz kojih bismo danas doznali više ličnih podataka ili stavova. Ponukan je bio za saradnju u intervjuu kada je za to bila potreba, kao što je bilo u onim slučajevima kada neke njegove koreografije nisu naišle na dobro tlo, kada je kao vizionar prerano načinio iskorak u prazno (kao što je bio slučaj sa stilizaovanom koreografijom *Ohridske legende).* On je jednostavno živeo i stvarao u sadašnjosti.

Milica Jovanović živi u tekstu zajedno sa koreografijama Dimitrija Parlića i njegovom ličnošću. Sasvim je jasno da je ona deo gotovo celog Mitinog opusa, da je izbliza svedočila o događajima koje opisuje

u vremenu nastajanja i, mnogo kasnije, u životu na raznim mestima. Kroz njene opaske jasno vidimo njega, ali doznajemo i o njoj. Kada je zabrinuta nad činjenicom da neke koreografije, i kada su mogle biti, nisu zabeležene video zapisima, da su mnoge koreografije ostale u mislima onih koji su ih gledali, ali ne i dovoljno dobro, pa su za obnovu koreografije nestale u nepovrat. Doznajemo o onim draguljima pojedinačnih igara ili dueta koji su, da su sačuvani, mogli bili deo naše baletske riznice. Nije ništa neobično da se neki balet potpuno izbriše iz istorijskog sećanja, a sačuva samo neka igra, kao što je slučaj sa duetom iz *Gusara*, koji se gotovo nigde više ne izvodi kao celovečernji balet. Duet samo svedoči da je balet u celini postojao, on je materijalni oblik njegovog prisustva u sadašnjosti. Autorka se pita zašto i mi ne bismo imali u nasleđu svoje koreografske duete-bisere i odmah nudi koje bi to igre mogle ući u takav inventar, iz stvaralaštva Dimitrija Parlića, nudi bisere da ih neko naniže u đerdan tradicije jugoslovenskog baletskog nasleđa (na primer, Romansa iz opere *Suton* Stevana Hristića – na žalost, i sama Rut Parnel ju je igrala samo četiri, od ukupno osam mogućin izvođenja; zatim Igra ruku u *Kineskoj priči...)*. Pišući istoriju koreografskog puta Dimitrija Parlića, Milica Jovanović istovremeno pokazuje koji bi mogao biti istorijski put nezaborava jugoslovenskog igračkog nasleđa, navodeći konkretne primere koji ne smeju biti zaboravljeni. U tome vidim posebnu dimenziju ovog teksta koji svedoči da je istorijsko sećanje istoričarke bitno za ovu vrstu nasleđa.

S druge strane, hroničarka tačno utvrđuje prvenstvo nekih Parlićevih koreografija u odnosu na svetske tokove, na primer, njegova koreografija *Labudovog jezera* koja je imala toliko sličnosti sa koreografijom Nurejeva u bečkoj Operi, ali je sasvim izvesno da je Parlić bio prvi u svojoj zamisli. Ove nijanse hroničarskog posla navodim kao dokaz da je autorki stalo da se ličnost i delo Dimitrija Parlića sagledavaju celovito i dostatno kao da je ovo završna reč o njemu, mada je, zapravo, početak novog kritičkog čitanja i u praksi baletske igre kod nas – da se velikanima ponovo vraćamo u svakoj etapi razvoja baletske igre, a stvaralaštvo Parlića tek je dospelo do faze ponovne kritičke provere.

Autorka nam prikazuje na koji način je Dimitrije Parlić izgrađivao svoju karijeru, ali i kako ona, pod zamajcem stvaralaštva, sama sebe gradi. Milica Jovanović je u fokus opisivanja stavila koreografska ostvarenja, a onda davala informacije šta se sa njima dalje dešavalo. Tako smo dobili sledeću sliku: Parlić je stvorio finitni broj koreografskih dela najviše u Narodnom pozorištu u Beogradu (neka u nekim drugim sredinama). Ona čine sumu njegovog kreativnog posla. Zatim su se ta dela prikazivala i na gostovanjima Narodnog pozorišta, u zemlji i u svetu. Mogućnost da se stvoreno pokaže drugima učinilo je delo poznatim širem krugu ljubitelja igre, a ti drugi su, zatim, pozivali Parli-

ća da u njihovim sredinama načini takvu koreografiju. On lično nekada nije prisustvovao u procesu prenošenja koreografije, nego su je prenosili misionari od kojih je svaki bio zadužen za jedno delo. Tako je *Dvoboj* u Novom Sadu (jedino delo Dimitrija Parlića postavljeno u Novom Sadu, kako navodi autorka) postavio i uvežbao Hadži-Slavković. To je taj zamajac stvaranja uspeha bez autora o kojem govorim. Naravno, to je pozorišna praksa danas kod velikih koreografa kao što su Žorž Balanšin ili Moris Bežar, a Mita pripada velikima.

Dimitrije Parlić je bio čovek kojem je u prvom planu bilo stvaranje sada i ovde. Mogli bismo reći da je imao mnogo kuća, kao što je imao tri različito napisana prezimena, a u svakoj je on taj: u Baletu Narodnog pozorišta u Beogradu, u Baletu bečke Opere, u Baletu Nacionalnog pozorišta u Helsinkiju. On je bio građanin sveta i njegovo stvaralaštvo danas podjednako pripada Beogradu koliko i drugima u svetu (o čemu svedoče pisma igrača iz sveta, dokumentovana u knjizi). Njegov primer ujedno svedoči o opštoj pojavi u baletu – pozorišni umetnici pripadaju (umetničkoj) kući sveta.

Novi Sad, 27. juli 2001. (Pogovor u: Milica Jovanović, 2002, Koreograf Dimitrije Parlić, UBUS, str. 221-228)

Jedna od mogućih sinteza

Balet: prvih pedeset godina (1950-2003) pripremila Vesna Krčmar, Srpsko narodno pozorište, Novi Sad, 2004, str. 216.

Početak XXI veka vreme je sumiranja i preispitivanja onoga što se dogodilo u prethodnom periodu. Evaluacija je u većini umetničkih grana, zatim naučnim disciplinama ili kulturnim domenima za poslednji vek, ili njegovu polovinu – od kraja Drugog svetskog rata do danas. Otuda mnogo svečarskih i jubilarnih datuma poslednjih godina, pa i u Baletu u našoj sredini i u našem gradu.

Do sada imamo nekoliko značajnih pregleda: Milica Jovanović u knjizi *Prvih sedamdeset godina (1994)* sumira repertoar i umetničke domete u Narodnom pozorištu u Beogradu, Svenka Savić u knjizi *55 godina Baletske škole u Novom Sad* (2004) sumira obrazovni rad u jednoj od dve sadašnje državne baletske škole u zemlji za period od 55 godina, uzimajući u obzir ispovesti samih učenika i učenica Baletske škole u Novom Sadu. Na prostoru bivše nam zemlje sličan proces je u toku. U Zagrebu je 2002. objavljeno dvojezično izdanje (hrvatsko-englesko) *125 godina profesionalnog baleta u Hrvatskoj / 125 Years of Professional Ballet in Croatia*/ i povodom jubileja*: Škola za klasični*

*balet u Zagrebu (1949-1999).*U Ljubljani *Baletna šola v Ljubljani*: *1948-1993*, a ovih godina će se tom spisku priključiti i podaci o postojanju Baletske škole u Skoplju. Ostaje još izazov sinteze takvih procesa za ceo jugoslovenski prostor sačinjen od tih pojedinačnih, kako bi se sagledali doprinosi u baletu u pojedinačnim gradovima ili regijama i celini prostora.

Sinteze se mogu praviti na različite načine, ovu koju nam je mr Vesna Krčmar priredila u knjizi *BALET: prvih pedeset godina (1950-2003),* jedan je od mogućih. Sakupila je podatke o svim odigranim predstavama u Baletu Srpskog narodnog pozorišta za pedeset godina, detaljno ih obradila sa stanovišta timskog rada koji je predstavu sačinio, uključujući i broj izvođenja i publike koja je predstavu gledala. Ovaj ogromni posao uradila je za sve nas druge koji ćemo u daljem istraživačkom radu podatke koristiti na različite načine i za različite potrebe. Dobili smo pouzdanu datoteku podataka o repertoaru u Baletu Srpskog narodnog pozorišta za pola veka (str. 9 -118) na kojoj nam mogu zavideti mnoge druge operske i baletske kuće. Uz svaku predstavu se daju i podaci o kritikama objavljenim u medijima iz čega se može videte kako i na koji način su neke predstave zadobile medijsku prezentaciju, kako su neke ostale bez nje, neprimećene ili nedovoljno vrednovane. Podaci o kritici mogu na razne načine da se interpretiraju. Uzeću rodnu perspektivu – zahvaljući požrtvovanosti kritičarki iz centara van i u Novom Sadu imamo podataka o premijerama Novosadskog baleta u raznim medijima u zemlji.

Ove podatke dopunjava pouzdano sačinjen indeks imena i prezimena umetnika koji su doprinosili razvoju i rastu baletske umetnosti u Pokrajini. Iz spiska se može videti učešće pojedinih umetnika u opštem procesu za «prvih pedeset godina»: neki su samo prošli, neki su svoj baletski vek tu proveli, neki su tu ostali i nakon baletskog veka.... Tu je i spisak svih baletskih umetnika koji su tokom pola veka, duže ili kraće, bili, a i sada su članovi i članice ansambla. Spisak je poduži: oko četiristo umetnika (ukupno) prošlo je ovim ansamblom i pred novosadskom publikom. Ovim podacima bismo se i nadalje mogli služiti na različite načine. Na primer, izračunati koliko je kostima bilo sašiveno za tolike predstave i igrače, koliko scenografskog inovatorskog osmišljavanja, da pomenem samo dve ideje od bezbroj mogućih interpretacija sakupljenih podataka. Možemo tražiti odgovor na pitanje ko je u tom ansamblu, na različite načine, doprinosio tokom navedenog perioda i naći odgovor da je Erika Marjaš ceo umetnički vek vezala za SNP i to u različitim ulogama: članica Baleta, solistkinja, prva igračica, primabalerina, šef Baleta s prekidima do danas.

Imponuje podatak da je značajan broj praizvedbi upravo u Baletu SNP-a, da je u ovom ansamblu izvan metropole poverenje dobijalo

mnogo (mladih) koreografa, šansu za prve koreografske korake, ali i kompozitori, reditelji... da eksperimentišu i tako stvaraju novo, a kasnije, postanu poznati baletski umetnici (Iko Ogrin iz Maribora na početku svoje karijere, Vladimir Logunov iz Beograda da proširi svoje mogućnosti, Živojin Novkov i Žarko Milenković da se u domaćem ansambla oprobaju i u koreografiji).

Ukratko, u ovoj knjizi mr Vesna Krčmar je sa saradnicima i saradnicama oblikovala značajnu sumu informacija i podataka od kojih će nadalje polaziti mnogi drugi autori. Autorka je svoj doprinos " sakrila» iza mnogih stvari, pre svega u Predgovoru iza citata autoriteta Isidore Sekulić. Ona kao priređivačica ove knjige nedovoljno je vidljiva u tom ogromnom poslu (sem što stoji njeno ime na prvoj stranici knjige). Njena reč je u tekstu o drugima, a ništa o sebi. Zato želim nešto više da kažem o njoj kao magistru književnih nauka, teatrološkinji, predavačici na Akademini umetnosti u Novom Sadu (i skorašnjoj doktorantkinji iz teatroloških nauka (domen drame) na Akademiji umetnosti na kojoj predaje).

Balet joj je ljubav, a ne posao. Od kada je došla u SNP, najpre kao urednica lista *Pozorište* (koje izdaje SNPod 1871, a u novoj seriji od 1968), zatim kao urednica, evo već dvadeset godina istog tog lista, istovremeno utičući na njegovu fizionomiju i čitalačku publiku, posebno znalački okupljajući oko sebe saradnike i saradnice čiji se doprinosi u listu pamte. Njen rad je primer kako treba čuvati od zaborava svaki podatak, svaku informaciju u pozorišnoj kući i oko nje. Ona dobro zna da umetnici u pozorištu vole da igraju, a ne da o sebi čuvaju podatke, za njih to radi mr Vesna Krčmar u Srpskom narodnom pozorištu.

Uz datoteku o predstavama, u knjizi se nalaze i pojedinačni tekstovi drugih saradnika i saradnica čija je namera da se osnovnoj sumi podataka o baletskim predstavama pridodaju i drugi podaci o radu ansambla kako bi se sveobuhvatnije sagledala priroda poslova koji baletski ansambl obavlja tokom pola veka. Gabrijela Teglaši-Velimirović (str. 119– 151) daje podatke o učestvovanju baletskog ansamba u operama, operetama, mjuziklima i dramskim predstavama, zatim je sačinila lično viđenje događaja u baletu tokom poslednjih petnaest godina: *Balet devedesetih* (174-193), period u kojem je i sama učestvovala kao aktivna igračica, jedno vreme direktorka ansambla, zatim kao aktivna hroničarka događaja i kritičarka koja beleži, piše, ostavlja traga za istoriju. Drugi njen doprinos je u prikupljenim kritičarskim podacima za predstavu *Altum silencijum*, na muziku Stevana Divjakovića (172-174). Njeno viđenje poslednjih petnaest godina sada se može porediti sa objavljenim pregledima drugih autora za isti period, kako bi se ukrštali fokusi različitih ličnih viđenja istog vremenskog, a rekla bih, u ovom

slučaju, interesantnog i važnog političkog događanja (up. Svenka Savić prikaze pojedinačnih sezona u *Almanahu pozorišta Vojvodine*),.

Pregled proteklih pedeset godina u Baletu u tekstu *Pogled unazad* (151-165) Žarko Milenković daje lično svedočenje učesnika događaja od osnivanja ansambla, kao insajder. Ljiljana Mišić daje svoje viđenje proteklog perioda s fokusom na jednoj predstavi: *Labudovo jezero – najznačajnija predstava?* Priređivačica knjige prenosi i tekst Svenke Savić *Koreografije Lidije Pilipenko* (iz lista *Pozorište* br. 8/9/10, april-jun 1997) kao primer drugačijeg pisanja o jednoj baletskoj ličnosti i njenom delu. Tu su i podaci o najviše izvođenoj predstavi u SNP-u -*Grk Zorba* (171-172).

Ovi autorski tekstovi doprinose da se vidi i spisak imena onih koji pišu o baletu danas u Pokrajini. Knjiga je štampana u tiražu od 500 primeraka, nedovoljno ako se ima na umu funkcija ove knjige – kao osnovna priručna literatura za bilo koji istraživački rad o Baletu SNP-a od sada pa nadalje.

*(*Scena*, sv. 2-3, 2005, str. 122-124)*

BIBLIOGRAFIJA RADOVA SVENKE SAVIĆ O BALETU (1963-2005)

Spisak izvora:

Almanah pozorišta Vojvodine, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad
Dnevnik, dnevni list, Novi Sad
Politika Ekspres, dnevni list, Beograd?
Index, glasilo Saveza studenata Univerziteta u Novom Sadu, Novi Sad
Odjek, časopis za umetnost i kulturu, Sarajevo
Orchestra, časopis za umetničku igru, Beograd
Polja, časopis za umetnost i kulturu, Novi Sad
Pozorište, Srpsko narodno pozorište, Novi Sad
Scena, časopis za pozorišnu umetnost, Sterijino pozorje, Novi Sad
Radio 021, Novi Sad
Radio Novi Sad

1963.

Škola u senci, Index, IV/65, 2. mart 1963, Novi Sad, str. 10.
Sterijino pozorje, Index, IV, 22. april 1963, Novi Sad, str. 9.
Karl Orf: Mudra devojka, Index, IV, 27. april 1963, Novi Sad, str. 8.
Kolumbo, Index, Novi Sad, IV/65, 1963.

1966.

O Džordžu Balanšinu, Polja, 94/95, jun-jul 1966, Novi Sad, str. 10.
Moderan balet, Polja, XII, novembar 1966, Novi Sad, str. 9
Helmut Ginter, O suštini i istoriji džez baleta, Polja, br. 101-102, str.15. Prevod.

1967.

Položaj i funkcija baleta, Dnevnik, 11. januar 1967, Novi Sad, str. 11.
Nova *Ohridska legenda*, Polja, 104, Novi Sad, str. 11.

1968.

Susret s mladima, Dnevnik, 18. maj 1968, Novi Sad.
Novi pokreti u klasičnom baletu, Pozorište, 36/6-7, str. 10.
News from Leningrad, Dance Magazine, Juni. Njujork
Svemogući žiri, Ekspres, 4. avgust 1968, Beograd.
O potrebi reforme Srednje baletske škole u Novom Sadu, Pozorište, 34/1, 15. oktobar 1968, Novi Sad, str. 9
Lenjingradski balet danas, Polja, 14/113-114, Novi Sad, str. 35

1969.

Svestrana trupa, Dnevnik, 20. maj 1968, Novi Sad.
U čemu je tajna ruskih igrača baleta? Pozorište, Novi Sad, str. 14

1970.
Pet baleta za pet godina, Dnevnik, 17. jun 1970, Novi Sad.

1971.
Ponovo Žizela, Dnevnik, 10. januar 1971, Novi Sad.
Aurora iz Budimpešte, Dnevnik, 25. februar 1971, Novi Sad.
Kako postaviti klasične balete, Pozorište, 27. februar 1971, Novi Sad, str. 6
Šarenilo igre i muzike, Dnevnik, 11. april 1971, Novi Sad.
Šarmantna princeza, Dnevnik, novembar 1971, Novi Sad.
Realizam jasne igre, Dnevnik, 21. novenbar 1971, Novi Sad.
Koreografski koncert, Dnevnik, 26. decembar 1971, Novi Sad.
Uspavana lepotica, Pozorište, 8, Novi Sad, str. 7.

1972.
Dobra parterna vežba, Dnevnik, 12. mart 1972, Novi Sad.
Šeherezada, Pozorište, 16. mart 1972, Novi Sad, str. 8.
Izrazito lepa grupna igra, Dnevnik, 3. jun 1972, Novi Sad.
Oživele lutke, Dnevnik, 3. decembar 1972, Novi Sad..

1973.
Otelo, Dnevnik, 21. januar 1973, Novi Sad.
Veliki uspeh Lizet, Dnevnik, 24. april 1973, Novi Sad.
Samo interesantan pokušaj, Dnevnik, 1. novembar 1973, Novi Sad.
Zašto klasičan balet? Odjek, 26/11, Sarajevo, str. 23.
Nedorečena koreografija, Odjek, 26/14, Sarajevo, str. 11.

1974.
Nijansirana koreografija, Odjek, Sarajevo.
Bljesak tehnike, Dnevnik, 23. januar 1974, Novi Sad.
Naša anketa, Jugoslovenski balet danas, intervju sa Milicom Jovanović, Pozorište, januar 1974, Novi Sad, str. 4.
Naša anketa, Jugoslovenski balet danas, intervju sa Dragutinom Gostuškim, Pozorište, februar 1974, Novi Sad, str. 10.
Naša anketa, Jugoslovenski balet danas, intervju sa Žarkom Milenkovićem, Pozorište, 6, 28. mart 1974, Novi Sad, str. 6.
Naša anketa, Jugoslovenski balet danas, intervju sa dr Henrihom Nojbauerom, Pozorište, mart 1974, Novi Sad, str. 5.
"Rajmonda" – odlična predstava, Dnevnik, 14. mart 1974, Novi Sad.
Naša anketa, Jugoslovenski balet danas, intervju sa kompozitorom Rudolfom Bručijem, Pozorište, 8, 17. april 1974, Novi Sad, str. 12.
Naša anketa, Jugoslovenski balet danas, intervju sa Ikom Otrinom,

Pozorište, XLII/2, 30. oktobar 1974, Novi Sad, str. 14.
Naša anketa, Jugoslovenski balet danas, intervju sa Franjom Horvatom, Pozorište, Novi Sad.
Dopadljiva predstava, Dnevnik, 24. decembar 1974, Novi Sad.

1975.

Zasluženo poštovanje, Dnevnik, april 1975, Novi Sad.
Kairski baletski umetnici u Novom Sadu, Pozorište, XLII/8, 15. april 1975, Novi Sad.
Razgovor sa Dušanom Simićem: baletski trenutak, Pozorište, XLLII/8, 15. april 1975, Novi Sad.
Profesionalno ista predstava, Dnevnik, april 1975, Novi Sad.

1976.

Ljubavna priča s tužnim krajem, Dnevnik, 26. januar 1976, Novi Sad.
Poletno, sveže, uzbudljivo, Dnevnik, 11. maj 1976, Novi Sad, str. 8.
Da li se varaju mala deca? Dnevnik, 29. decembar 1976, Novi Sad.

1977.

Više žena nego ratnik, Dnevnik, 13. mart 1977, Novi Sad.
Pvi put među nama: intervju sa Dimitrijem Parlićem, Pozorište, 21. mart 1977, Novi Sad.

1978.

Silvija – nimfa boginje Dijane, Dnevnik, 14. maj 1978, Novi Sad.
Dopadljiva predstava, Dnevnik, septembar 1978, Novi Sad.
Četiri baleta, Dnevnik, 27. novembar 1978, Novi Sad.

1980.

Igrači u suknjicama, Dnevnik, 21. decembar 1980, Novi Sad.

1981.

Folklor na vrhovima prstiju, Dnevnik, 1. april 1981, Novi Sad.
Sluh za mnoge proizvoljnosti, Dnevnik, 12. april 1981, Novi Sad.
Osvajač igračkog prostora, Dnevnik, 18. april 1981, Novi Sad.
Ljubav, strast i zločin, Dnevnik, 25. april 1981, Novi Sad.
Tri lika primabalerine, Dnevnik, 12. decembar 1981, Novi sad.
Erika, 10. decembar 1981, Srpsko narodno pozopšte, Novi Sad, str. 5-9.

1982.

Opet Žizela, Dnevnik, 26. mart 1982, Novi Sad.
Prikaz: Jugoslovenska baletska scena (1950 – 1980), Branke Rakić, Dnevnik, 15. jul 1982, Novi Sad.
Prvo jugoslovensko baletsko takmičenje, Polja, 29/287, Novi Sad, str. 48.
Igra s ljubavlju, Dnevnik, 15. novembar 1982, Novi Sad.
Kako igrati Žizelu? Dnevnik, 24. novembar 1982, Novi Sad.

Veliki datumi baleta, Dnevnik, 26. decembar 1982, Novi Sad.
Predstava igrača, Dnevnik, decembar 1982, Novi Sad.

1983.

Godišnji koncert, Dnevnik, 8. april 1983, Novi Sad.
Prekretnica za balet, Dnevnik, 18. avgust 1983, Novi Sad.
Dvojstvo ansambla, Dnevnik, 8. novembar 1983, Novi Sad.
Jezik pozorišnih kritika Elija Fincija, ur. J. Hristić, Pozorišna predstava i jezik kritike, Sterijino pozorje, Novi Sad, str. 90-95.

1984.

Dve premijere "Kopelije", Dnevnik, 18. januar 1984, Novi Sad (preštampano u Pozorište, LI/3-4, 23. februar 1984, Novi Sad).
O umetnosti na vrhovima prstiju, Baletski repertoar u sezoni 1983/84. Pozorište, 26. jun 1984, Novi Sad, str. 5.
Drugi veliki ispit, Dnevnik, 12. jul 1984, Novi Sad.
Don Kihot drugi put, Dnevnik, 25. novembar 1984, Novi Sad.
Balet u Novom Sadu, Pozorište, 13. decembar 1984, Novi Sad, str. 7.

1985.

Balet u sezoni 1984/85, Pozorište, 1984/85, Novi Sad.
Po klasičnom uzoru: gGodišnji koncert baletske škole u Novom Sadu, Dnevnik, april 1985, Novi Sad, str. 13
Povratak Radićeve *Balade*, Dnevnik, 22. decembar 1985, Novi Sad, str. 13
Bajka svakog detinjstva, Premijera "Pepeljuge" u Pozorištu mladih, Dnevnik, 24. decembar 1985, str. 13

1986.

Vreme traži više, Dnevnik, 1986, Novi Sad.
Večiti mladoženja, Dnevnik, 16. decembar 1986, Novi Sad.
III jugoslovensko baletsko takmičenje, Pozorište, 1986/87, Novi Sad, str. 25-56.
Od Novog Sada do baletske scene u Moskvi: umetnički portret Erike Marjaš- Brzić, Srpsko narodno pozorište, Novi Sad, str. 531-538.
Koreografije u SNP, Pozorište, 15. decembar 1986, Novi Sad, str. 6

1987.

Gala koncert za rastanak, Dnevnik, 1987, Novi Sad, str. 38

1989.

*Četrdeset godina Baletske škole u Novom Sadu, Baletska škola, Novi Sad, 48. str. (preštampano u: Pozorište, 1988/ 1989, Novi Sad, str. 48–52).
Tereza Čebski (1946-1988), Almanah pozorišta Vojvodine, februar 1989, Novi Sad.

Margita Debeljak (1905-1989), Dnevnik, 20. april 1989, Novi Sad.
Velika porodica umetnika, Dnevnik, 23. april 1989, Novi Sad.
Zadržati talente, Godišnji koncert učenika baletske škole u Novom Sadu, Dnevnik, 23. april 1989, Novi Sad.
Svečani koncert učenika Baletske škole, Radio Novi Sad.
Baletska škola u Novom Sadu: prošlost, sadašnjost, budućnost, Baletska škola, Novi Sad, str. 7-30.

1990.

Vernost tradiciji, Dnevnik, 8. mart 1990, Novi Sad.
Uvek na početku, Dnevnik, 13. mart 1990, Novi Sad (preštampano u: Pozorište, 18-19/123, mart 1990, Novi Sad).
Na kraju puta ponovo učiti, Dnevnik, 7. jun 1990, Novi Sad.
Kosmopolitska družina, Dnevnik, 13. novembar 1990, Novi Sad.
Veče u belom, Dnevnik, 13. novembar 1990, Novi Sad.
Ništa novo, Dnevnik, 6. decembar 1990, Novi Sad.
Umetnički portret Erike Marjaš Brzić, 40 godina baleta, Srpsko narodno pozorište, Novi Sad, str. 23-29.

1991.

Po treći put, Dnevnik, 5. mart 1991, Novi Sad (preštampano u: Pozorište 7, 20. april 1991, Novi Sad, str. 29).
Naši koreografi, Pozorište, 23. mart 1991, Novi Sad, str. 6-7.
Dopadljiva predstava, Dnevnik, 25. april 1991 (preštampano u: Pozorište, 28. maj 1991, Novi Sad).
Negovanje kolektivne igre, Dnevnik, 26. april 1991, Novi Sad, str. 14.
Uspavana lepotica, Pozorište, 30. april 1991, Novi Sad.
Ljiljana Mijač (1942-1991), Pozorište, 10, jun 1991, Novi Sad, str. 64.
Gala-koncert baletskih umetnika, Pozorište, 10. jun 1991, Novi Sad, str. 11.
Kosmopolitski duh grupe i čistota pokreta igre, Pozorište, 10. jun 1991, Novi Sad, str. 18.

1992.

Prerano pred publikom, Dnevnik, 17. mart 1992, Novi Sad.
Razgovor o baletskoj sezoni, Pozorište, 9-10, maj-jun 1992, Novi Sad, str. 26.
Juče, danas, sutra, Pozorište, 9-10, maj-jun 1992, Novi Sad, str 65-66.
U znaku sinteze, Dnevnik, 11. jun 1992, Novi Sad (preštampano u Pozorište, 9-10, 1992, Novi Sad, str. 10).
Grupa za modernu džez igru, Univerzitetski glasnik, 3/9, jun 1992, Novi Sad, str. 5.

1993.

Igra u srcu i telu, Dnevnik, 10. januar 1993, Novi Sad.

Delimično ostvareno, Dnevnik, 29. januar 1993, Novi Sad.

Od desete do danas u baletskoj školi: ljubav i postojanost, Pozorište 5/6/7, januar/februar/mart 1993, Novi Sad, str. 38.

Tek što dosegnu puninu zrele ličnosti, odlaze sa scene..., Pozorište, 8/9/10, 1993, Novi Sad.

Studijske igračke grupe u Novom Sadu, Pozorište, avgust-oktobar 1993, Novi Sad.

1994.

Dani baleta u Subotici, Pozorište, 1994, Novi Sad.

Balet bez pozorišta, Pozorište, oktobar-novembar 1994, Novi Sad, str. 33.

Slika žene u baletima praizvedbama na sceni SNP-a (1947-1994), Tekst pročitan na naučnom skupu: «125 godina Narodnog pozorišta u Beogradu», SANU, Beograd, 16-19, novembar 1994.

1995.

Svenka Savić: Balet (pripremile Veronika Mitro i Vesna Krčmar), Srpsko narodno pozorište, Novi Sad. 213. str.

Prikazi:

Jarić, Isidora (1996), Rukovet, broj 10-11-12, Novi Sad.

Káich, Katalin, Balettről kilenc tételben, Magyar szó, 24. avgust 1996, Novi Sad, str. 11.

Sn. M, Dnevnik, 28. januar 1996, Novi Sad, str. 15

Savković, Nada (1996), Osobenost Pisanja o baletu, Zbornik Matice srpske za muzikologiju, Novi Sad.

Mićunović, Vlada, Svet igre – Disanje duše, Politika, 03.02.1996, Beograd, str.16.

Istraživačko i aktuelno, Dnevnik, 28.02.1996, Novi Sad, str. 18.

Ljubav prema baletu, Politika, 23.03.1996, Beograd.

Balet – Otisci stopala, NIN, 29. mart 1996, Beograd.

Salon knjiga u Novom Sadu – Međunarodni karakter, Dnevnik, 19. 04.1996, Novi Sad, str. 13.

Đurić, Dubravka, Balet – Umetnost pokreta, Naša borba, 20.06.1996, Beograd, str. 15.

In memoriam: Franja Hajek (1933–1995), Almanah, 1994 – 95, str. 149 (preštampano u: Pozorište, maj-jun 1995, Novi Sad, str. 88).

Kontinuitet diskontinuiteta: 45 godina baleta SNP-a, Pozorište,

6/7, mart-april 1995, Novi Sad (preštampano u: Orchestra, br. 1, proleće 1995, Beograd, str. 27).

Baletska premijera u SNP-u, Fantazije Čajkovskog, Dnevnik, 29. decembar 1995, Novi Sad. (preštampano u Pozorište, septembar–decembar 1995, Novi Sad, str. 18 i deo u: Orchestra, 3, zima 1996, Beograd str. 39).

Od mene do tebe: Nekoliko zapažanja o Rastislavu Vargi, Pozorište, 1995, Novi Sad.

Prikaz: Orchestra, časopis za umetničku igru, Beograd, tekst pročitan na promociji časopisa 9. oktobra 1998, u Novom Sadu.

1996.

Balet Srpskog narodnog pozorišta, Almanah, 1995 – 1996, Novi Sad, str. 29 – 30

In memoriam: Ignjat Ignjatović (1939 – 1996), Almanah, 30, 1995 -96, Novi Sad, str. 138, (preštampano u Pozorište, novembar 1996. str. 40).

Prvi gosti, Dnevnik, 6. decembar 1996, Novi Sad.

Lepo i umetnički ozbiljno, Dnevnik, 6. januar 1996, Novi Sad (preštampano u Pozorište, januar 1996, Novi Sad).

Baletska škola rasadnik igračke umetnosti, Pozorište, 6/7, februar-mart 1996, Novi Sad, str. 38 – 39.

Zvezde velikog teatra u Moskvi, Pozorište, 6/7, februar – mart 1996, Novi Sad, str. 51 – 52.

Poeme o ljubavi, Dnevnik, 16. april 1996, Novi Sad (preštampano u: Pozorište, april 1996, Novi Sad, str. 15).

Balet se igra glavom, intervju sa Rastislavom Vargom, Orchestra, 4, proleće 1996, Beograd, 26.

Najlepše pevaju zablude, Dnevnik, 30. jul 1996, Novi Sad.

Konjić Grbonjić, Dnevnik, 6. oktobar 1996, Novi Sad (preštampano u: Pozorište, novembar 1996, Novi Sad, str. 6).

Obnovljena "Žizela" u SNP, Trijumf ljubavi, Dnevnik, 29. oktobar 1996, Novi Sad, str. 11 (preštampano u Pozorište, LXIV/1-3, 28 novembar 1996, Novi Sad, str. 12).

In memoriam: Margita Maga Bratonožić-Mesarović (1928-1996), Pozorište, novembar 1996, Novi Sad, str. 40.

1997.

Balet srpskog narodnog pozorišta, Almanah, 1996–1997, Novi Sad, str. 25 – 27.

In memoriam: Franjo Horvat, Almanah, 31, 1996-1997, Novi Sad, str. 139 – 140 (preštampano u Pozorište, decembar 1996 – mart 1997, Novi Sad, str. 54).

Žizela četvrti put, Pozorište, decembar 1996-mart 1997, Novi Sad, str. 30.

Franjo Horvat: koreograf, igrač i baletski pedagog (Kotoriba 1920 – Zagreb 1997), Pozorište, decembar 1996-mart 1997, Novi Sad, str. 54.

Lidija Pilipenko: Koreografski manifest, 5. april 1997, Novi Sad.

Izbiračica: Trojstvo stvaralačkih darova, Dnevnik, 17. april 1997, Novi Sad, str. 14 (preštampano u Pozorište, april-jun 1997, Novi Sad, str. 7-8).

Žizela je večna, Pozorište, LXIV/8-9-10, april-jun 1997, Novi Sad, str. 49.

Razgovor s povodom – Lidija Pilipenko, Libreto se može čitati kao ispovest koreografa, Pozorište, april-jun 1997, Novi Sad, str. 2-3.

Zašto su važne praizvedbe? Pozorište, LXIV/8-9-10, april-jun 1997, Novi Sad, str. 3.

Koreografije Lidije Pilipenko, Pozorište, april-jun 1997, Novi Sad, str. 4 (preštampano u Vesna Krčmar (2004), Balet prvih pedeset godina, Srpsko narodno pozorište, Novi Sad, str. 170 – 171).

Intervju sa kompozitorom Zoranom Mulićem: balet i opera kao izvorna romska igra i pesma, Pozorište, god. LXIV, br. 8/9/10, april-jun 1997, Novi Sad.

Profesija – fotograf baleta, intervju s Branislavom Lučićem, Pozorište, april-jun 1997, Novi Sad, str. 57-58.

Dimitrije Pralić na sceni Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu, stručni skup « Sinteza elemenata u stvaralaštvu Dimitrija Pralića» (povodom 80 godina rođenja i 10 godina od smrti), Narodno pozorište, Udruženje baletskih umetnika Srbije, 29. april 1997, Beograd.

Ortografija i terminologija u tekstovima u baletu, Jezik danas, br. 4, Matica srpska, Novi Sad, 1997, str. 10 – 13.

1998.

Balet Srpskog narodnog pozorišta, Almanah, 1997-1998, Novi Sad, str. 15 – 17.

In memoriam: Petar Jerant (1930 – 1998), Almanah, 32, 1997/ 98, Novi Sad, str. 133 – 134.

Ruski umetnici među nama, Dnevnik, 28. februar 1998, Novi Sad (preštampano u Pozorište, LXV/4-5, januar-april 1998, Novi Sad, str. 21.

Pola veka igre, Dnevnik, 26. april 1998, Novi Sad, str. 13.

Igri na slavu, Dnevnik, 7. maj 1998, Novi Sad, str. 15.

Duboka tišina i buranjske pesme, Dnevnik, 3. decembar 1998, Novi Sad, str. 14.

Isidora (1876-1929): moderna igra, Košava, Vršac.

Preštampano u: Mapiranje mizoginije u Srbiji: diskursi i prakse, ur. Marina Blagojević, Asocijacija za žensku inicijativu, Beograd, str. 455-460.

Muzika je način mišljenja, intervju sa kompozitorom Rudolfom Bručijem

Pedeset godina opere Srpskog narodnog pozorišta, SNP, 1997/98, Novi Sad, str. 64-66.

1999.

Balet srpskog narodnog pozorišta, Almanah, 1998 – 99, Novi Sad, str. 13 – 14.

In memoriam: Jelena Andrejev (1933 – 1998), Almanah, 1998 – 99, Novi Sad, str. 105 – 106.

Pedagogija moderne igre kod nas: kako je dosegnuti? Scena, 1-2, Novi Sad, str. 46-48.

Tehnika i duša, Dnevnik, 2. decembar 1999, Novi Sad, str. 14.

Posle 50 godina, Dnevnik, 17. decembar 1999, Novi Sad, str. 15.

Pogovor, u: Ljiljana Mišić (1999), Kultura pokreta: korak po korak, Univerzitet u Novom Sadu i Akademije umetnosti, Novi Sad, str. 359-361.

On je bio nezaboravan govornik, J. Hristić ur. Milošu Hadžiću, Zbornik SNP, Novi Sad, str. 216-219.

2000.

Balet srpskog narodnog pozorišta, Almanah, 1999 – 2000, Novi Sad, str. 14–15.

In memoriam: Jelena Šantić, Scena, 1 – 2, 2000, Novi Sad, str. 107 (emitovano i na Radio 021, 21. mart 2000).

2001.

Branka Rakić (1926-20001), Pozorište, januar 2001, Novi Sad, str. 57

Celina umetničkog doživljaja, Dnevnik, 19. februar 2001, Novi Sad, str. 8 (preštampano pod naslovom Telo kao znak..., Pozorište, januar-jun 2001. str. 3; pročitano na Radiju 021 u emisiji «Kultura u podzemlju»).

Ohridska legenda, Pozorište, januar-jun 2001, Novi Sad, str. 36 (emitovano na: Radio 021, Kultura u podzemlju).

Godišnji koncert baletske škole: U najboljem izdanju, Dnevnik, Novi Sad, 15. decembar 2001.

2002.

Straža, Dnevnik, 11. april 2002, Novi Sad.

Nižinski kao igra sama, Dnevnik, 16. april 2002, Novi Sad, str. 14.

Putovanje kroz igru, Dnevnik, 7. maj 2002, Novi Sad.
Doktor Džekil i mister Hajd, Dnevnik, 24. maj 2002, Novi Sad, str. 15.
Tri Žizele, Dnevnik, 6. april 2002, Novi Sad (preštampano u Pozorište, april-jun 2002, Novi Sad, str. 8).
Bajkovita slikovnica, Dnevnik, 8. oktobar 2002, Novi Sad, str. 15 (preštampano u Pozorište, LXX, septembar 2002-februar 2003, Novi Sad).
Dimitrije Parlić: profesionalna biografija, pogovor u: Milica Jovanović (2002), Koreograf Dimitrije Parlić, UBUS, Beograd, str. 221-228.
Gostovanje baleta Narodnog pozorišta iz Beograda, Labudovo jezero, Radio 021.

2003.

Priča o nesrećnom princu, Dnevnik, 10. april 2003, Novi Sad, str. 15 (preštampano u Pozorište, LXX, mart-maj 2003, Novi Sad, str. 17).

2004.

Forum za novi ples, Pozorište, septembar 2004, Novi Sad, str. 22.
55 godina Baletske škole u Novom Sadu, Futura publikacije, Novi Sad, 296. str.

Prikazi

Košničar, Sofija (2004), Pola veka škole na prstima, Polifonična monografija, Scena -časopis za pozorišnu umetnost, XL/4, Novi Sad, str. 115 – 117.
Krčmar, Vesna (2004), Knjigom vratiti deo zabeležene istorije Baletskoj školi, Pozorište, septembar 2003 – januar 2004, str. 56.
Savić, Kosta (2004), Jedna izuzetna monografija, Dnevnik, 19.05.2004, Novi Sad, str. 23. preštampan u: *Žene na delu* informator/, 12, Beograd, str. 15-16.
Tot, Marija, Radio emisija na rusinskom – Kulturna panorama, Radio Novi Sad, 29.02.2004.
Sećanje na početak igre, Kikindske, petak 20.02.2004, Kikinda, str. 42.
Svedočanstvo umetničke igre, Vojvođanska scena, br. 1, 2003-2004, str. 54.
Umjetnost koja traje, Hrvatska riječ, Kultura, 28. svibanj 2004, Subotica, str. 34.
Jedna od mogućih sinteza: Balet: prvih pedeset godina (1950 – 2003), Vesna Krčmar, Scena, sv.2-3, Novi Sad, 122-124.

2005.

Pipi Duga Čarapa, Pozorište, mart-april 2005, Novi Sad, str. 13.

2006.

Iko Otrin, pr. Janislav Peter Tacoh, Iko Otrin: legenda mariborskog baleta, Debora, Ljubljana, str. 132-139.

Jezik zidova, Pozorište, maj 2006, Novi Sad, str. 43

LITERATURA

Almanah pozorišta Vojvodine, Muzej pozorišne umetnosti Vojvodine Novi Sad, od 1966/67. godine.

"Balet Jugoslave", izd. "Jugoslavija", Beograd, 1958.

Bazarova, N. P. (1998), Klasičan balet, sa ruskog prevela Zorka Macura, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd.

Bazarova, N. P. i V. P. Mej (1998), Azbuka klasičnog baleta, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd.

Vaganova, Agrepina (1949), "Osnovi klasičnog baleta", Znanje, Beograd.

Vladimirovič, Vonslav Viktor (1968), Baleti Grigoroviča i problemi koreografi, Posebno poglavlje "Kak stavit baletnuju klassiku", Iskustvo, Moskva, 1968.

Grbić-Softić, Slobodanka (1986), "Osvajanje igre: balet u Bosni i Hercegovini – od prvih pojava igrača do osnivanja ansambla baleta 1950), Svjetlost, Sarajevo.

Građa za Enciklopediju SNP-a.

Zdravkova-Džeparova, Sonja (2003), Baletska dramaturgija, Fakultet za dramski umetnosti, Skopje.

Zajcev, Milica (1974), "Ljupko i lepršavo: gostovanje novosadskog baleta u Beogradu sa "Vragolankom" Herolda, koreograf Iko Otrin", Borba, 20. april 1974.

Zajcev, Milica (1978), "Preživela pastorala: premijera "Silvije" u SNP u Novom Sadu", Koreogrf Iko Otrin, Borba, 3. maj 1978.

Zajcev, Milica (1981), "Nacionalna klasika, "Ohridska legenda' S. Hristića u novoj zgradi SNP u Novom Sadu", koreograf Vera Kostić, Borba, 6. april 1981.

Zajcev, Milica (1983), "Romantično, zabavno: 'Silfide' Šopena i 'Bal kadeta' Štrausa, premijera u SNP u Novom Sadu", Borba, 13. oktobar 1983.

Zajcev, Milica (1985), "Igra bez poleta, 'Balada o mesecu lutalici i Amerikanac u Parizu', koreograf S. Pervan", Borba, 26. decembar 1985.

Zajcev, Milica (1986), "Roman kao igra: 'Večiti mladoženja', praizvođenje u Novom Sadu", Botba, 24. decembar 1986.

Zajcev, Milica (1990), "Jednostavni plesni oblici", borba, 20. novembar 1990.

Zajcev, Milica (1991), "Idilična slika sveta", Pozorište, septembar/oktobar 1991. str. 12-13.

Zajcev, Milica (1992), "Dragocen pedagoški podsticaj", Pozorište, mart/april 1992, str. 3-4.

Zajcev, Milica (1992), "Himna radosti i smrti", Pozorište, No 9/10, 1992.
Zajcev, Milica (1992), "Žizela", Pozorište, januar 1992, str. 41.
Zajcev, Milica (1992), "Labudovo jezero", Pozorište, januar 1992, str, 43;
Zajcev, Milica (1992), "Tradicionalni jugoslovenski baleti: 'Licitarsko srce', 'Đavo na selu', 'Ohridska legenda', Pozorište, januar 1992. str. 56-57.
Zajcev, Milica (1992), "Baleti koji se rado gledaju: 'Uzaludna predostrožnost", Pozorište, januar 1992, str. 39.
Zajcev, Milica (1994), "Igra što život znači", Muzej pozorišne umetnosti Srbije, Beograd.
Zajcev, Milica (2005), Igra što život znači 2, Narodno pozorište, Beograd.
Zdravković, Mirjana (1994), "Stil koreografske režije u dramskim baletima Dimitrija Parlića", naučni skup: "125. godina narodnog pozorišta u Beogradu", SANU, Beograd, 16-19. novembar 1994.
Jovanović, Milica (1976), "Balet Narodnog pozorišta između dva rata", Teatron, 5, 56-75.
Jovanović, Milica (1985) "Pia in Pino Mlakar", DSGEM, XXI, Ljubljana, 1-154.
Jovanović, Milica (1986), "Timsko i lično", Politika ekspres, 16. decembar 1986. Jovanović, Milica (1994), "Sedamdeset godina
Narodnog pozorišta u Beogradu", Narodno pozorište, Beograd.
Jovanović, Milica (1999), Balet: od igre do scenske umetnosti, Klio, Beograd.
Jovanović, Milica (2003)?, »Koreografije Dimitrija Parlića«, UBUS, Beograd.
Kostić, Vera (1998), Senke koje sjaje, Muzej pozorišne umetnosti Srbije, Beograd.
Krasovskaja, Vera Mihajlovna (1963), "Ruski baletnij teatr vtaroj polovini XIX veka", Iskustvo, Moskva.
Krasovskaja, Vera Mihajlovna (1976), "Statje o balete", Iskustvo, Moskva, 1967.
Krasovskaja, Vera Mihajlovna (1971), "Ruskij baletskij teatr načala XX veka: 1. horeografi, 2. tancovšiki", Iskustvo, Moskva.
Krasovskaja, Vera Mihajlovna (1976), "Sovjetskij baletnij teatr 1917-1967", Iskustvo, Moskva.
Krešić, Irena (1992), Politika, 18. jun 1992.
Milenković, Žarko (1990), "Veče u belom", Mađar so, 14. novembar 1990, jpreštampano u Pozirište, 12. decembar 1990, str. 6-10.
Milenković, Žarko (1992), "Premijera baleta", Pozorište, No 9/10, 1992.

Mišić, Ljiljana (1975), "Balet 'Petar Pan0 u novoj sredini", Pozorište, No 1, str. 12.
Mišić, Ljiljana (1975), Britanski balet, Pozorište, I deo-31. januar 1975, str. 14; II deo-27. novembar 1975, str. 15.
Mišić, Ljiljana (1975/6), Lenjingradski balet, Pozorište, I deo-26. decembar 1975, No 4, str. 14; II deo.– 15, januar 1976, No 5, str.15.
Mišić, Ljiljana (1976/77), Dok se ne upale reflektori, Pozorište, I deo– 26. novembar 1976. No 3, str. 11;II deo 29. decembar 1976, no. 4. str, 2; III deo– 24. januar 1977, No 5, str. 8; IV deo –21. februar 1977, No 6, str. 7.
Mišić, Ljiljana (1984), "Tokovi moderne igre: čuvanje igračke tradicije", razgovor sa Denijelom Lurkom, Pozorište, I deo– 23. februar 1984, No 3-4, str. 8; II deo-28. mart 1984, No 5.6, str. 8; III deo-26. maj 1984, No 7-8, str. 6; IV deo – 26. jun 1984, No 9.10, str. 9.
Mišić, Ljiljana (1984), "Sećanje na 26. mart 1946. – Igrala za ljude ratom zahvaćene (Sofija Meslou)", Pozorište, 28. mart 1984, no. 5-6, str. 12-13.
Mišić, Ljiljana (1984), "Raznolikost igračke scene, Razgovor sa Deborom Džouit", Pozorište, I deo –25. novembar 1984, no. 1, str. 4; Ii deo –30. oktobar 1984, no. 2, 6; II deo –28. novembar 1984, no. 3, str. 6; IV deo .28. decembar 1984, no. 4, str. 6.
Mišić, Ljiljana (1985), "Rađanje američke moderne igre, Pismo svetu, Razgovor sa Amgard fon Bardeleben", Pozorište, I deo– 29. januar 1985, no. 5, str. 11; II deo –28. februar 1985, no. 6, str. 11; III deo –mart/april 1985, no. 7-8, str, 15; IV deo –30. maj 1985, no. 9, str. 11.
Mišić, Ljiljana (2985), "Premijera u našoj kući, Lenjingradska škola" (razgovor sa K.M. Sergejevim i N.M. Durinskajom), Pozorište, 28. februar 1985, No 6, str. 3-5.
Mišić, Ljiljana (1985) "Američka igra. Pokret je jezik kkao reč i muzika, Razgovor sa Anom Sokolov i njenim igračima", Pozorište, I deo –1. oktobar 1985, no. 1, str, 11, II deo –oktobar/novembar 1985, no. 2-3, str. 22.
Mišić, Ljiljana (1985/86), "Interakcija moderne igre i klasičnog baleta.
Malo seme poostalo je ogromno. Razgovor sa Dajanom Grej", Pozorište, I deo – decembar 1985, No 4-5, str. 22-23 ; II deo – februar/mart 1986, no. 6-7, str. 18; III deo-april 1986, No 8, str.16.
Mišić, Ljiljana (1986), "Američka igra. Pokret nikad ne laže. Razgovor sa Etel Vinter", Pozorište, septembar/oktobar 1986, No 1-2, str. 18-19.

Mišić, Ljiljana (1986), "Koreografi i igrači – baletski vremeplov u reci i slici", "Pozorište, No 3. Novkov, D. (1980), "Povodom 30 godina postojanja baletskog ansambla", Pozorište, 22. april 1980, str. 11.
Mišić, Ljiljana (1999), Kultura pokreta: korak po korak, Univerzitet u Novom Sadu – Akademija umetnosti, Novi Sad.
Otrin, Iko (2000), Baletni izrazi in koraki, Mariborska literarna družba, Maribor.
Petrović, B. (1976), "Novi Sad ovih dana: jedna prijatna "Esmeralda", Borba, 3. februar 1976, str. 9.
Radivojević, H. (1976), "Prkos Julije iz Vranja", Politika ekspres, 8. maj 1976, str. 12.
Rakić, Branka (1982), "Jugoslovenska baletska scena 195o-1980", IPO "Veselin Masleša", Sarajevo.
Rakić, Branka (1984), "Pitanje stila: usponi i padovi protekle sezone", Odjek, No 23, str. 2o.
Rakić, Branka (1986), "Za nov pristup baletu", Odjek, No 3, str. 20.
Rejn, Ferdinand (1980), "Rečnik baleta", "Vuk Karadžić" – Larousse, Beograd.
Savković, Nada (1990), "Veče u belom", Dnevnik, 5. novembar 1990, str. 11.
Sujić-Vitorović, Mira (1976), "Premijera u Srpskom narodnom pozorištu: jedno od boljih ostvarenja", Politika, 28. januar 1976. str. 17.
Sujić-Vitorović, Mira (1981), Politika, 29. decembar 1981, str. 13.
Sujić-Bitorović, Mira (1986), "Večiti mladoženja u baletankama", Politika, 16. decembar 1986, str. 12.
Sujić-Vitorović, Mira (1990), "Ponovo 'Veče u belom'", Politika, 25. novembar 1990, preštampano u Pozorište, 12. decembar 1990, str. 6-10.
Subić, Snežana (1992), Dnevnik, Novi Sad, 10. jun 1992.
Serebrenikov, Nikolaj Nikolajevič (1980), "Podrška u duetnoj igri", Književna zajednica, Novi Sad.
Taper, Bernard (1974) Balanchine – biographie, MacMillan Publishing Co.
Šantić, Jelena (1990), "Poetika forme", Politika ekspres, 19. novembar 1990, preštampano u Pozorište, 12. decembar 1990, str. 6-10.

i

teorijski tekstovi

Sadržaj poglavlja

O Džordžu Balanšinu 14
Moderan balet 21
Položaj i funkcija baleta 26
Nova Ohridska legenda 29
Lenjingradski balet danas 32
Kako postaviti klasične balete 35
Zašto klasičan balet 37
Parodija klasičnog baleta, igrači u suknjicama 42
Koreografije u Srpskom narodnom pozorištu 45
Slika žene u baletima praizvedbama na sceni Srpskog narodnog pozorišta (1947–1994) 48
Sinteza elemenata u stvaralaštvu Dimitrija Parlića 55
Koreografije Lidije Pilipenko 57
Pedagogija moderne igra kod nas: kako je dosegnuti? 66
Iko Otrin u Baletu Srpskog narodnog pozorišta (1963-2005) 80

Pod nazivom *Teorijski tekstovi* objedinjeni su manje-više teorijski članci opštijeg karaktera. Saznajući o novim kretanjima u baletskoj igri, iz časopisa *Dance Magazine* i raznih knjiga, Svenka Savić, uporedo sa aktivnim igranjem u ansamblu SNP-a, oseća potrebu da novostečeno znanje razmenjuje sa čitaocima *Polja*, zatim *Odjeka* i drugih novina i časopisa namenjih umetnosti i književnosti u prostoru bivše Jugoslavije. Interesuje se za teorijska pitanja modernog baleta, ličnosti koje ga bogate svojim individualnim doprinosima, zatim se pita o funkciji baleta.

Posebno je značajan njen tekst o doprinosu Dimitrija Parlića baletu na osnovu nove koreografije *Ohridske legende*, u vreme kada većina beogradske publike negira njegov značaj. Tekst nije imao onaj uticaj koji kvalitetom potvrđuje, jer je objavljen u časopisu za umetnost i književnost *Polja* (1967), a ne u nekom tiražnom dnevnom listu.

Stalna osobina autorke jeste da, odlazeći u druge delove zemlje, ili sveta, donosi informacije o igri i baletu. Tako je nastao tekst o *Baletu Trokadero*, objavljen u *Dnevniku* (1980), kada je bila na usavršavanju u SAD – u Berkliju.

Svenka Savić prenosi znanje iz feminističkog angažovanja i u analizu slike žene u praizvedbama baleta na sceni SNP-a: 1965-1994 (nažalost, nije proširila istu problematiku za narednih 10 godina ali, verujemo, tendencija ostaje ista – kontekst i vizura u kojima se *žena* tretira u praizvedbama te decenije ostaju nepromenjeno patrijarhalni).

Zrelost teoretičarskog znanja naročito je vidljiva u opisima koreografija Lidije Pilipenko, gde primenjuje semantičku analizu iz svoje lingvističke struke. Smisao za opštije preglede dokazuje u tekstu *Pedagogija moderne igre kod nas* (1999).

Tekst o doprinosu Ike Otrina razvoju baleta u SNP-a (2006) jedan je od poslednjih u ovoj skupini, prvi takve vrste u domaćoj literaturi o ovoj značajnoj ličnosti naše igračke scene.

Postoji u životu umetnika unutrašnja nužnost koja ga primorava da u svojoj misli odražava ono što njegovo vreme daje. To je upravo ono što umetnika razlikuje od drugih ljudi.

Anri Fisijan

O Džordžu Balanšinu[1]

Prisustvo Džordža Balanšina u baletskoj umetnosti danas vrlo je živo i postojano. Njegovu umetničku vrednost nećemo stavljati na nivo reformatskog rada Novera ili Fokina, jer pravu reč o tome treba da pruži istorija baleta, ali sa sigurnošću možemo reći da je njegov doprinos u razvoju klasične baletske igre neosporan. Upoznavši klasičan balet sa njegove tehničke i istorijske strane, Balanšin je uspeo da je posvoji, da je zarobi i ovlada njome, a potom uništi ili, blaže, izmeni. Ovaj postupak je tako blizak slučaju fonologa Morisa Halea (SAD) koji je fonologiju doveo do njene maksimalne afirmacije, a zatim ju je, kako sam kaže, *uništio*. Nekolike osobine Balanšinovog koreografskog rada ljubiteljima baleta i široj publici poznate su već iz njegovor intervjua objavljenog u NIN-u jula prošle godine. Podsećam samo da za Balanšina fabula u baletu nikako ne može imati prvo i glavno mesto. *U baletu komplikovanu priču nije moguće ispričati*. U baletu pokret nema istu vrednost komunikacije kao reči u govoru. *Mi ne možemo da igramo sinonime*. I zato Balanšin smatra da su većina zapleta u baletima banalni i nerazumni. On ne želi da upotrebi lepe i dugo tražene pokrete na koještariju (beskonačne pantomime protkane kratkim, dopadljivim međuigrama kakve su npr. u većini romantičnih baleta).

O odnosu muškarca i žene u baletu on kaže: balet je u čistom smislu reči stvar žene. To je žena – vrt prekrasnog cveća. Muškarac je tu vrtlar. Žena može da igra bez muškarca u jednoj baletskoj predstavi, ali muškarac bez žene to ne može. Muškarci, baletski igrači, to ne vole da čuju, ali ja verujem da je to tako. Istina, muškarci su važni u baleti kao prinčevi, kao pratioci kraljice, ali žena je kraljica. U skladu sa ovakvim shvatanjem baletske fabule i uloge žene u baletu, Balanšin je stvorio i novi tip igračice: to su dugonoge Amerikanke, čvrste musku-

[1] Od 1966, kada je tekst objavljen, do danas pisano je o Džordžu Balanšinu (1904-1983) u domaćoj literaturi različitim povodima. Upućujemo na radove Ljiljane Mišić i rad Milice Zajcev, *Žorž Balanšin*, *Pozorište*, januar 1992, 24-25. U stranoj literaturi izbor je velik. Upućujemo čitaoca na izvor biografskih podataka: Bernard Taper (1964), *Balanchine*, Collins, London.

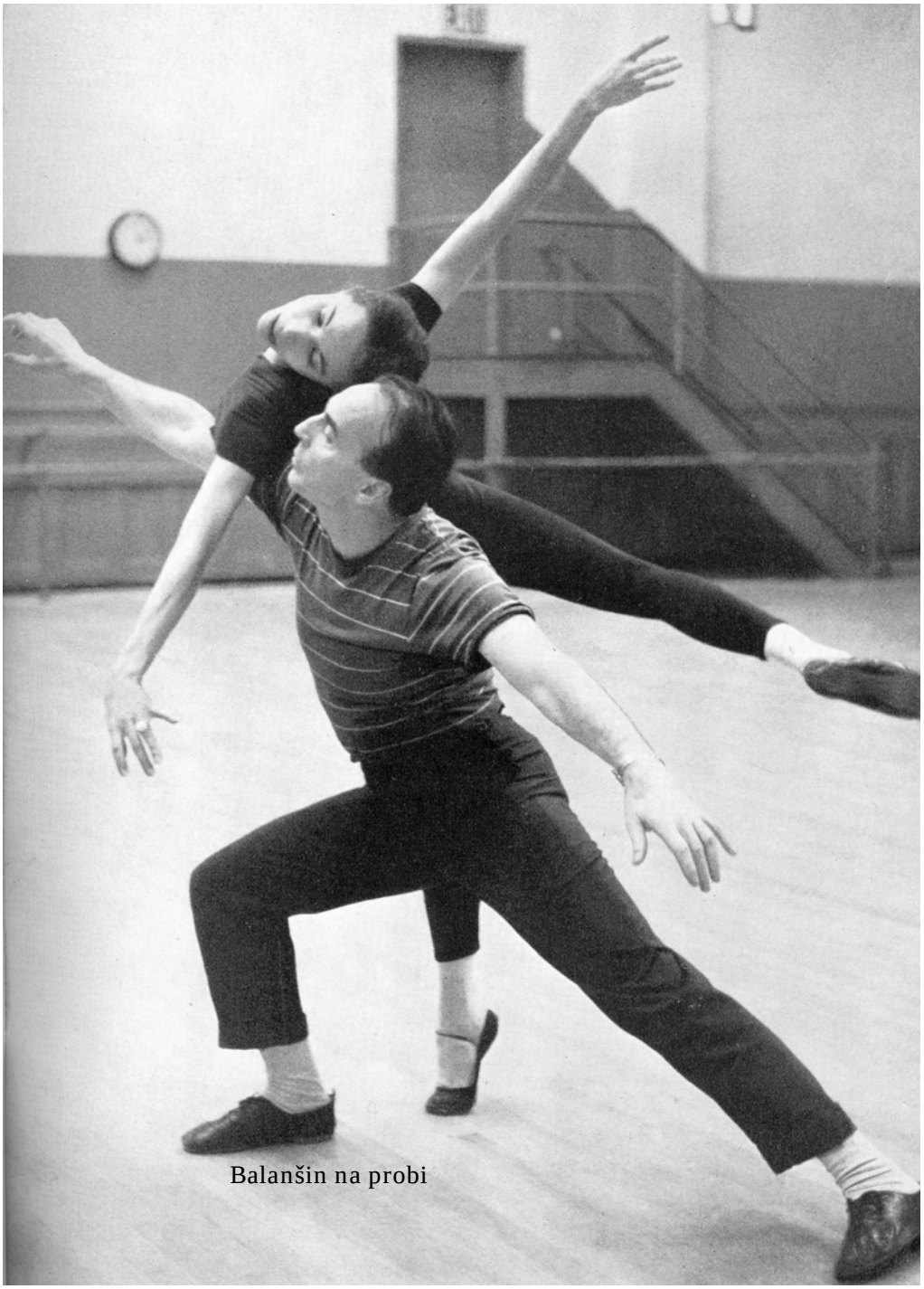
lature, energične igre, šarmantne na svoj način i nadasve prirodne. Sve su uglavnom mlade.

Jer današnja klasična igra podrazmeva veliku igračku tehniku za koju je potreban mlad i izdržljiv organizam. I Balanšinove igračice se odlikuju upravo neverovatnom tehnikom. Po Balanšinovim rečima *tehnika je sposobnost, a ne brzina. Ona je upravo sposobnost da bi se stekla brzina, a tehnika je tu da bi se ona izrazila*. Prevarićemo se ako ovaj pojam povežemo sa akrobatikom ili ruskom sposobnošću za fantastične podrške. Ne, kod Balanšina je tehnika izražena u igračevoj mogućnosti da izvede osnovne igračke pokrete maksimalnom preciznošću i velikom brzinom u ograničenom prostoru i vremenu.

Zasluga Džordža Balanšina, našeg savremenika, upravo je u tome što je pomirio gest sa muzikom; što je u već prastarim klasičnim koracima pronašao i drugačije izražajne mogućnosti, a da ovi pritom nisu ništa izgubili u svojoj estetskoj komponenti i nužnoj izražajnosti. Kad bi neko želeo da mu se izdvoji najveći doprinos koji je Balanšin dao baletu, moralo bi se ukazati na ono uspešno izdvajanje igračkog elementa. Ranije su se u centru pažnje nalazili drugi elementi: virtuoznost individualne balerine, dekor, fabula. Ali, Balanšin je bio prvi koji je od *koreografije* načinio zvezdu predstave. Za ono što je stvorio kaže se da može prestavljati najčisitiji oblik baleta u kome se sva dramatičnost nalazi u samoj igri – u obliku pokreta koji se razvija u prisnom odnosu sa muzikom. Ne treba da zamislimo koreografsku ličnost Džordža Balanšina poput onih američkih meteora koji se odjednom pojave i zadrže na umetničkom nebu, a zatim isto tako brzo nestanu kao guščije pero u ustima psa koji laje. Naprotiv, rad Džordža Balanšina je sistematski napredovao u smeru jedne stalne koreografske koncepcije i pažljivo se oblikovao taj novi svet pokreta od jedne do druge novoangažovane grupe igrača njegove škole. Jer Balanšin je znao da jedan igrački stil pobeđuje tek onda kad se stvori armija igrača i taj stil reprezentuje publici; kad uz to egzistira i škola iz koje se regrutuju nove i mlade snage, i kad se u toj školi uči sistem zapisivanja igre (Labanotation) kojim će se omogućiti dokumentacija istog i širio publicitet u drugim zemljama. Može izgledati inkompatibilna sa ovim Balanšinova izjava povodom premijere *Don Kihota* jula prošle godine: *Samo Don Kihot nikad neće otići u bibloteku, nikada neće biti sačuvan. Don Kihot postoji samo sada, sa ovim igračima na sceni, što je živo, slično leptiru.*

To nije nedoslednost, već se treba setiti da ni pisani jezik nije jednak govornom. Da će Balanšinovi učenici zapisati korake, kao podsetnik, a individualnu interpretaciju će sami doneti.

Izdvajanje muzike kao bitnog elementa igre, upravo je ono ogromno što Balanšina izdvaja od njegovih savremenika.



Balanšin na probi

Na seminaru za baletske stručnjake u Dubrovniku prošlog leta Balanšin nam je rekao: – Ja prilazim igri kao i igraču – u prostoru. A muzika je tu vreme. I trudim se da pronađem onaj interesantan odnos pokreta u vremenu i prostoru koji će omogućiti estetsko-vizuelni oblik pokreta. Muzika nije melodija na koju se oslanjam (iako muzika jeste inspiracija i daje lepotu uhu), već je to vreme koje nam daje i melodiju. Zbog toga koreograf mora da zna koji je zvuk melodičan, harmoničan, i ritmičan, pa onda da vešto pronađe gest u vremenu i vidi da li on daje ikakvu vizuelnu impresiju u prostoru.

Drugim rečima, konstrukcija muzike je ono bitno za koreografsko istraživanje kao što je za strukturaliste u lingvistici važno da u ispitivanju utrvde najpre strukturu određenog jezika. Metodski gledano, Balanšin sada traži da u tu muzičku strukturu uklopi gest – suštinski elemenat u igri – koji će zatim sobom doneti lepotu, gracioznost i ideju, kao što strukturalista odabira metod koji će mu omogućiti da sve jezičke jedinice dotičnog jezika precizno definiše, podrazumevajući pri tom jasnost i kratkoću.

Velika će promena nastati u igri ako Balanšin kaže da pauza u muzici nikada ne može da bude prazan prostor. *Ona ne može da bude ništa, pošto se život nastavlja i u svakoj pauzi.* Tajna adekvatnog preobraženja muzičke partiture u vizuelnu sliku leži u dinamičkoj upotrebi pauze, a zatim, i u našoj svesti o vremenu u najvećoj mogućoj meri. Mislim da bi ovakvom shvatanju u lingvistici odgovarala pojava Ø (nula morfema) koja ima svoju gramatičku vrednost, može se materijalizovati ili ne, a ne znači ništa.

Balanšinu se zamera da zapostavlja emotivnu stranu igre, koju ova nužno uključuje po tradicionalnim kriterijumima. Po njegovom mišljenju emotivnost može da bude u najboljem slučaju samo jedan deo u igri, jer mučno je gledati igrača koji strasno doživljava igru (čak i plače na sceni), a telo mu se pri tom grči u nemogućim estetsko-vizuelnim pozama. Zato Balanšin *razum* izdvaja iznad ostalog. Ako se opet vratimo lingvistima-strukturalistima, setićemo se da su oni slične prigovore dobijali od svojih kritičara: da su matematizirali jezik, da su ga seckanjem na nivoe i primenom taksonomije upravo osušili. Ne treba zaboraviti da se Balanšinov balet često naziva i apstraktnim, ali češće *neoklasičnim* baletom.

Postavlja se pitanje kako Balanšin oblikuje svoje koreografije?

1. Poznato je da u igri postoje tzv. glavni i vezivni koraci, kao što u jeziku postoje glavne i vezivne reči. Umetnost konkatenacije (ulančavanja) ovih dvaju fenomena kod Balanšina je takva da vezivne korake diže na nivo glavnih, a glavne „degradira" u vezivne. Tako se dešava da se ređaju glavne i teške igračke figure jedna za drugom (ako primenimo kriterij glavni/vezivni), igrač prelazi iz jedne igračke poze u

drugu bez prekida, što zahteva veliku koncentraciju pažnje i kondicije. Eto zašto su Balanšinu potrebne mlade, energične i izdržljive igračice, jer je tako Balanšin fizičke kvalitete: izdržljivost i intenzitet igrača, razvio kao elemente stila. Na taj način je uspeo da američka igračica izgleda prirodna u svom klasicizmu.



Balanšin i Stravinski

2. Primena fuge u koreografskom postupku je Balanšinov omiljeni postupak. I to ne samo kad se radi o baroknoj muzici (*Concerto Barocco* na Bahov koncert za dve violine), već i kad koreografira *Četiri temperamenta* Paula Hindemita. Samo u drugom slučaju igrači počinju svoje igračke partije na nove muzičke fraze pojedinih instrumenata, a ne na novu melodijsku frazu, kako je to u baletima već standardno. Tako se dobija utisak orkestra pokreta na sceni, ono uspešno, a na

prvi pogled košmarno, kretanje igrača u prostoru i dimenzijama vremena. Upravo je ovaj koreografski postupak ono što zbunjuje njenog gledaoca, naviknutog da gleda igru dvodimenzioalno, ujednačenu kako pokretom, tako i prostorom.

Kad se u ovaj koreografski postupak uključi i princip poštovanja pauze, dobija se utisak neprekidnog Heraklitovog zakona da sve teče i sve se menja. Možda se na osnovu ovih nekoliko opaski može steći utisak da su igrači, viđeni na sceni, slični onom vežbaču na konju i vratilu, čija motoričnost traje od početka do kraja vežbe. Pogotovu će biti taj utisak ako dodamo da Balanšinovi igrači najčešće igraju u trikoima i majicama, a samo baletske patike signaliziraju njihovu umetničku pripadnost. Ali to bi bilo neopravdano. Jer treba da se setimo da ove svoje koreografske specifičnosti Balanšin spretno kombinuje. Sem toga, on sa isto toliko sposobnosti i uspeha (možda sa manje ljubavi) stvara i balete akcije (balet d' action), sa raskošnim kostimima, dekorom i igračkim kombinacijama, koje uz to često obiluju humorom i elementima folklora. Takve su dve predstave: *Krcko Oraščić* Čajkovskog i *Don Kihot* Nabokova. Ponekad je i obrnuto; naime, Balanšin uzme folklornu temu, kao što je slučaj sa baletom *Slika na tepihu*, a ne upotrebi folklorne elemente: osnovnu inspiraciju za balet dala je umetnost Persije koja se ogleda u izvanrednim tepisima sa persijskim drvećem, cvećem, pticama. Ali Balanšin je skoro potpuno ignorisao persijski folklor i umesto njega našao je, ili se predstavljao kao da je našao, vezu između muzike Hendla i umetničkog tkanja tepiha. Služeći se *Kraljevskim vatrometom* i *Muzikom na vodi* on je *Sliku na tepihu* pretvorio u balet koji je mogao biti prikazan na dvoru Luja XIV. Iako pas de deux na kraju baleta ne uspeva da nadmaši u svemu prethodne igre, kao što bi to trebalo da bude, Balanšin će to opravdati: to će bar biti onaj nedostatak na tepihu koji treba da stoji prostrt godinama. Putevi njegove koreografske invencije su nedokučivi. I nije nam posve jasno da li je u pitanju nedoslednost ili nešto drugo. Jer ovakvim baletima Balanšin kao da hoće da dokaže svojim savremenicima da može praviti standardne koreografije poput njihovih, ali da oni ne mogu njega da slede. Ili je to prosto ustupak publici koja, na svim kontinentima, voli najviše da gleda raskoš i romantiku na sceni.

Zašto se smatra da je Balanšinov neoklasični balet pre izraz našeg vremena za razlikuod ruskog ili engleskog klasičnog baleta koji ima svoju tako dugu tradiciju? Uzroke za ovo treba tražiti u novoj umetničkoj, američkoj sredini u kojoj se Balanšin našao na početku svoje karijere (1933). Američki balet se tada upravo oformio i nije mogao biti opterećen evropskom baletskom tradicijom. Ono malo baletskih predstava, koje su bile preimućstvo snobova i bogatih, davale su pojedi-

načno gostujuće trupe. Balanšin je brzo i duboko apsorbovao duh i atmosferu svoje nove američke sredine.

Uviđajući da svaki umetnik mora da stvara iz kulturne sredine u kojoj živi, on je ovu potpuno iskoristio, spajajući je sa onim što je doneo iz jedne bogate igračke tradicije, Rusije, i s onim što je mogao da preuzme iz otkucaja bila jedne druge nacije. Na novom igračkom terenu susreo se sa novim tipom igračica koje nisu mogle da imitiraju ruske igračice, jer su u sebi nosile druge kvalitete. Upravo je njih Balanšin iskoristio. Balanšinov apstraktni balet ne teži ka iznalaženju novih gestova, to je domen modernog baleta, već primenjuje svoju apstraktnu formu na tradicionalnu, klasičnu tehniku teatarske igre. Njena novina nije u novim pokretima, već u novoj ideji o drukčijoj mogućnosti izražaja klasičnih figura, u tempu i ritmičkim rešenjima muzike. Apstraktni neoklasični balet se odlikuje strogim odsustvom osećanja, a skoncentrisan je na geometrijska rešenja igračkih šema i crteža. Stručno rečeno, to se vidi u većoj angažovanosti bokova i kolena negoli same kičme. Da dodam da sigurno postoji tešnja veza između apstraktnog baleta i drugih grana umetnosti ili nauke, kao što sam uočila u vezi sa strukturalnom lingvistikom (koje su zajedno proizvod ovog veka). To je siguran znak njegove savremenosti. Jer Balanšinova saradnja sa savremenim američkim slikarima, vajarima i kompozitorima svedoči o tome. Sem toga, mnoge evropske baletske kuće primaju koncepcije neoklasicizma (izrazitije u Belgiji i Nemačkoj), pa je i Dimitrije Parlić u svojoj najnovijoj premijeri u Narodnom pozorištu, Beograd, primenio neoklasične principe.

(Polja, br. 94-95, jun/jul 1966, str. 10, tekst objavljen pod devojačkim prezimenom Vasiljev)

Moderan balet[2]

Svaka igra je prvenstveno ritmičko-telesno kretanje u prostoru

Igra, kao oblik teatarske umetnosti, našla je svoju punu afirmaciju tek u ovom našem veku velikih umetničkih i naučnih nalaženja i prevazilaženja. Dugo je klasičan balet paunski širio svoje blistavo perje po Evropi, i tokom vekova doživlajvao svoje revolucije i eksperimente, da bi već početkom ovog veka bio ozbiljno ugrožen jednim novim pogledom na igru, modernim baletom (igrom).

Kad govorimo o baletskoj igri uopšte, moramo razlikovati tri njene grane: klasičan balet (sa neoklasičnim), moderan balet i džez balet. Oni se, međutim, ponekad prepliću međusobno, u koreografiji nekog dobrog koreografa, ali se, uopšte uzev, ta tri stila neguju posebno. Prvi više u Evropi, dok su druga dva doživela svoju punu afirmaciju u Americi (Marta Greem, Džerom Robins, Alvin Ejli).

Ponekad je važno razgraničiti stilove, biti dosledan u jednom, ali je još veća veština obuhvatiti ih u jednu jedinstvenu estetsko-vizuelnu sliku.

Početak klasičnog baleta vezan je za ličnost Luja XIV (osnivanje baletske akademije, Academie Royale de Dance, datira iz 1645. godine) i od tada do danas, klasičan balet se odomaćio na svim kontinentima, doživeo nekoliko svojih revolucija (poslednju baš pod uticajem modernog baleta) i obećava još dug život.

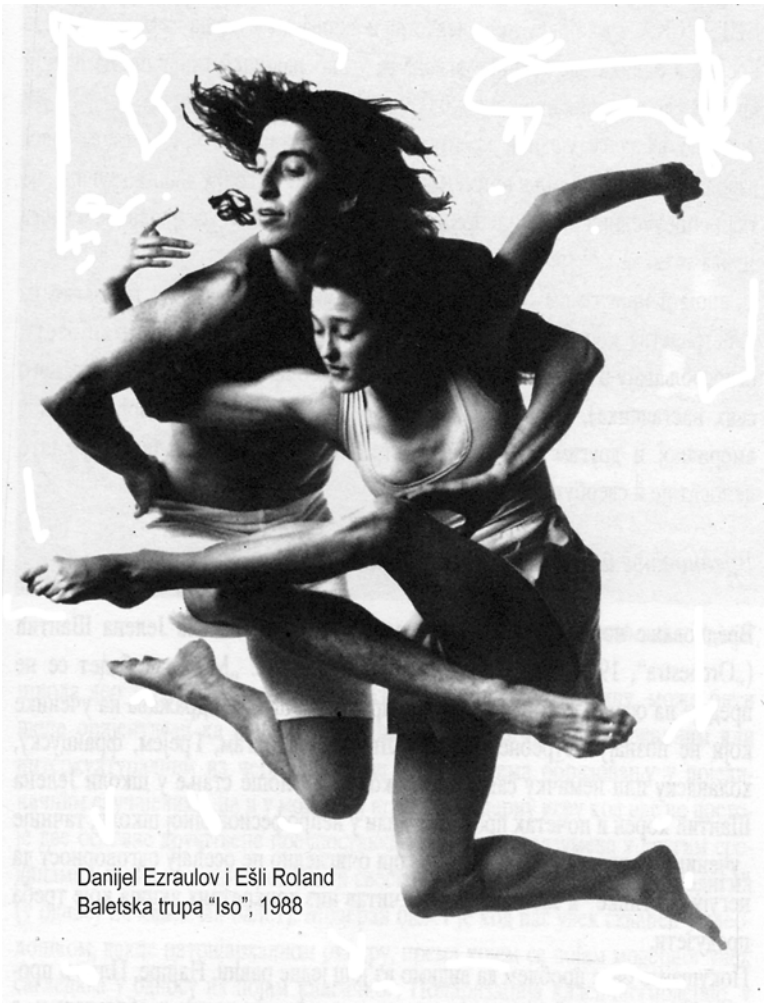
Moderan balet je tvorevina našeg veka. Termin *moderan* obeležava različite stilove koji se ne zasnivaju na zakonitostima klasične igre. To je pravac koji je posle bučnog i revolucionarnog nastupa: protesta protiv fiksiranih klasičnih pokreta, do danas već izgradio svoje principe i zakone, svoju tehniku i terminologiju. Jer, nemoguće je održati jedan stil igre i preneti ga na nove generacije, ako se cela tehnika zasniva na čistoj improvizaciji. Skoro istovremeno nastaje u Evropi i u Americi dvadesetih godina ovog veka.

Trenutak za njegovo oformljenje nije mogao biti bolje odabran: da je pokret počeo samo nekoliko godina kasnije, mogao je biti ugušen u samom začetku, ili velikom svetskom krizom 1929. ili, što je mnogo verovatnije, fantastičnim razvojem američkog klasičnog baleta, koji je,

---

[2] Od 1966, kada je objavljen rad, u domaćoj literaturi je pisano o različitim aspektima moderne igre, pre svega Ljiljana Mišić (up. Literaturu o baletu) u časopisu *Pozorište*, a upućujemo i na rad Milice Zajcev, *Američki koreografi*, *Pozorište*, januar 1992, str. 30-31. Časopis *Orchestra* sistematski prati i ovaj vid igre od osnivanja do danas (1995-2005).

obično, mnogo spektakularniji, pa prema tome popularniji, a datira u Americi od dolaska Džordža Balanšina 1933. godine.



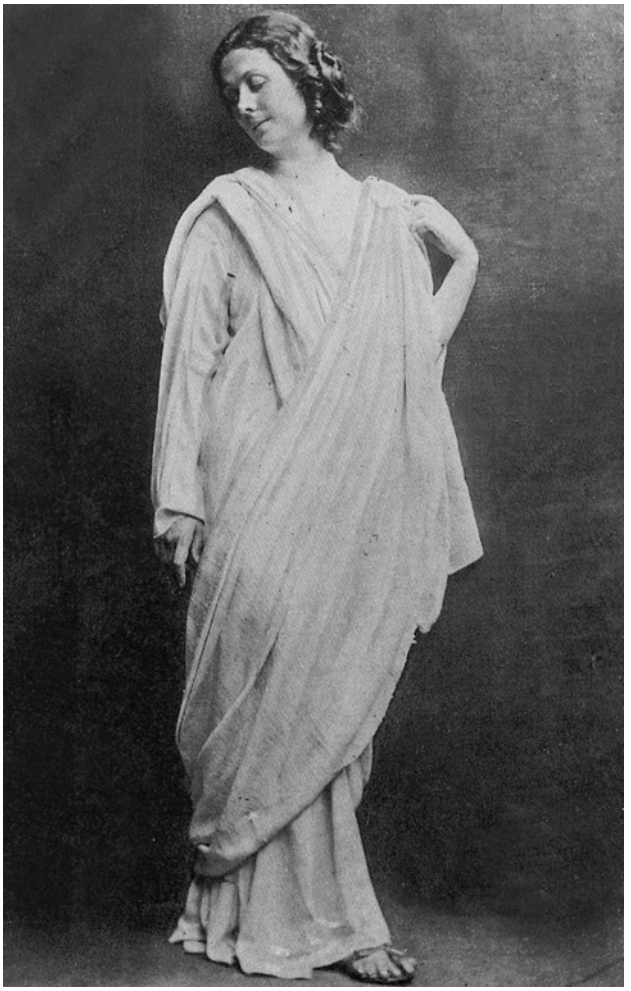
Danijel Ezraulov i Ešli Roland
Baletska trupa "Iso", 1988

Evropski pioniri modernog baleta su Rudolf von Laban (1879-1958), Meri Vigman (r.1913) i Kurt Jos (r.1921).

Američki sinonim za moderan balet je Isidora Dankan (1877-1929). Do danas su se održali kao aktivni igrači i koreografi oni prvi njegovi predstavnici: Marta Greem, Hoze Limon, Doris Hemfri, Čarls Vidman, Kurt Jos (u Esenu). Još nije izvršena smena generacije, još istorija modernog baleta nije u stanju da pokaže koliko odoleva naletu vremena i zaborava. Sigurno je, međutim, da se on danas nalazi u velikoj krizi, koja će ga naterati da reši svoje unutrašnje i spoljne probleme koji se tiču njegovog učvršćenja u baletskom svetu danas.

Progresivnost ili novatorstvo, u modernom baletu, ne ide samo pod parolom *slobode u pokretu* u igri već povlači važnost uloge *duše* tj. psihe. Andre Levinson (1890-1933), baletski kritičar i istoričar, kaže u jednom članku: *Moderan balet premešta ravnotežu interesovanja na ekspresiju izraza. Emocija je ta koja sobom determiniše formu; spontana kod jednih, elaborirana kod drugih; unutarnji život se manifestuje u ekstazi, pod komplementarnim vidovima strasnog paroksizma ili groteskne preteranosti.*

U svom pionirskom radu Isidora Dankan smatra da slobodna igra nije ništa drugo do sloboda žene u Americi. Govorila je da svi pokreti treba da budu snažni i čisti kao sloboda za koju su se svi umetnici borili (to je vreme kad je američka civilizacija prelazila u nove oblike, tražeći slobodu u ekonomiji, politici i društvu).



Ona je želela da igru približi svima i tako pokaže da balet nije samo privilegija bogatih. Ove Isidorine pionirske postavke zadržale su svoju aktuelnost i danas. Jedan od osnovnih stavova pripadnika modernog baleta je da svi pokreti vode svoje poreklo od osnovnih ljudskih kretnji: trčanja, obične šetnje, prirodnih skokova, ili pak, samog mirovanja. Treba se vratiti svom praizvoru. I u haosu nasleđenog i onog što je sama dogradila, pokušala je Isidora Dankan da pronađe svoj stil svoju istinu u igri, da pruži most između bivšeg i sadašnjeg. Njen su stil kasnije prozvali grčkim jer je igrala u kostimima nalik grčkim tunikama (da bi telo bilo maksimalno slobodno za pokret), uzimala motive za svoje igre iz grčke mitilogije. Ali ta igra je bila grčka koliko i sve druge. Jer se obilna literatura zadržala u njoj metamorfozirajući: pretvorila se brzo u hranu koju je spravljala po svom ukusu. Konture tih lektira nazirale su se, ali suština je bila izmenjena, uvek drukčija.

Marta Greem je nastavila tek započeto Isidorino delo. Ona je u toku 40 godina svog aktivnog rada obogatila svetski balet novim shvatanjima, igračkim jezikom i pokretima. Za novodefinisane pokrete stvorila je Greemova odgovarajući rečnik, što je proširilo dimenzije koreografskih mogućnosti. Njeno shvatanje igre je dug vremenu u kojem živi. Koreografija *Iseljenika* predstavlja komponentu njene socijalne svesti u sebičnom životu modernog čoveka. Njena religiozna koerografska preokupacija u *Primitivnoj misteriji* otkrila nam je razumevanje za narodnu tradiciju i ljudske obrede, a starogrčki motivi dokazali su u *Klitemnestri* i *Alkesti* njenu široku opštu kulturu.

Mnogi elementi orijentalnog plesa mogu se prepoznati u njenoj igri. Tu se ne misli na ono erotsko njihanje kukova, koje turisti požudno posmatraju u krčmama Kaira, već na onaj dodir bosih stopala sa podom. Sa tlom od koga igrači klasičnog baleta teže da se odvoje – da se što duže zadrže u vazduhu. Nasuprot tome izumela je Marta Greem mnoge originalne padove i dizanja sa poda, izgradila je čitavu tehniku igranja (tj. ležanja) na podu; tome je dodala mnoge nove mogućnosti održavanja ravnoteže (na pr. u klečećem stavu glave zabačene unazad). Sve pokrete je izgradila na principu kontrakcije i relaksije: kontrakcija odgovara udisanju, a relaksija izdisanju tela.

Svoj doprinos modernom baletu, manje ili više, dali su još: Doris Hamfri, Rut Sen Denis, Hanja Holm, Čarls Vidman i drugi. Ne postoji stilsko-tehničko jedinstvo u celom pokretu koji smo označili kao moderan balet: princip duhovne i formalne slobode čini njegovo jedinstvo.

Svaki predstavnik ističe se svojom velikom individualnošću. Jedno shvatanje o igri trajaće ovde koliko i njegov predstavnik, jer su te trupe po pravilu skromne po broju i uglavnom ne mogu da utiču na

druge tako da se zajedno sa zvezdom trupe gasi i jedno shvatanje igre. Primer nam je slučaj Isidore Dankan.

Klasična igra je nerazlučivo vezana za muziku. U modernom baletu muzika se češće komponuje na već storenu koreografiju. Dakle, onaj večni ljudski problem življenja, stvaranja i umiranja dolazi kao polazna tačka u krugu interesovanja koreografa modernog baleta: u klasičnom baletu igrač mora sebe da pronađe i realizuje u već fiksiranoj formi i tehnici pokreta, kao i u već stvorenoj muzici (*u klasičnom baletu je već tehnika umetnost i forma*) i samo srećnom kombinacijom ovih dobija se jedno uspešno koreografsko ostvarenje. Čini nam se da je taj fond gestova mali. Ali, ako napravimo jednu komparaciju sa jezikom i setimo se da npr. u srpskohrvatskom jeziku postoje vokali i konsonanti (i ovome dodamo prozodijski fenomen i mogućnost varijanata fonema), a mogućnost kombinovanja ovih je neiscrpna na leksičkom i sintaksičkom nivou, onda nam je jasno da je bogatstvo klasičnog baleta neiscrpno u rukama maštovitog koreografa.

Prema tome tvrđenje predstavnika modernog baleta o siromaštvu klasičnog, nevažno je, ili je bar marginalno.

Suprotno klasičnom baletu, moderan balet ima samo onaj fundamentalni vokabular fiksiran (kod svakog markantnog predstavnika to je drukčije) i ostavlja veliku mogućnost individualnom kreiranju. Jer moderan balet je i nastao kao negacija fiksiranog u igri. Iskorišćene su bogate foklorne forme, karakterne igre, sportske figure i to sve oplemenjeno koreografskom imaginacijom.

Pantomima nije više presudna i obavezna. Vilama i romantičnim šumskim bićima odgovaraju sadržajno kauboji, mornari i njihove dragane. Gledalac mora da odbaci sve predrasude u igri, koje je stvorio gledajući klasičan balet. Igrače će prepoznati već po odevanju: igraju obično u trikoima, bez patika – najčešće bosi. Prirodni su u stavu, kretanju i pantomimi.

Suprotno dugogodišnjem studiranju igrača klasičnog, igrači modernog baleta sposobni su već posle dve godine intenzivnog obučavanja za samostalna kreiranja. Ali se zato ovde podrazumeva duboka obrazovna i intelektualna boja pojedinca, njegov bogat unutrašnji život i želja za samopredavanjem kroz igru.

Samo ova dva poređenja sa dugog spiska nepodudarnosti navode nas na pitanje: da li postoji i u čemu je veza između klasične i moderne interpretacije igre?

Osnovu igre još uvek čini držanje tela iz 17. veka; određene putanje kruženja ruku i nogu; igrač još uvek spušta pete na pod posle svakog skoka, još uvek zateže svoje gležnjeve do maksimuma; zateže sve mišiće listova i butina, još uvek drži glavu visoko. Osnovni stav i vežbe zahtevaju kod oba vida veliku disciplinu. Na zahtev koreografa

igrač moderne igre može da iskrene kolena ili ih za vreme skoka savija, ali prvo što uči jeste da ih drži otvoreno, pravo, klasično. Zakon: uzdržavanje, disciplina i harmoničnost – zakoni klasične igre – uvek su dobrodošli i koreografu moderne igre. Osnovna tehnika igre će verovatno i ostati ovakva kakva je, jer se pokazala otpornom i izdržljivom u dugom veku igre. Zato možemo reći da je moderan balet na neki način oplođen, da ima dobar hibrid, jer ga je i publika prihvatila. Drugo pitanje je: da li će moderan balet umreti?

Nema govora o njegovom umiranju: – Ja potičem od svojih predaka. Na celom mom putu imala sam drugove. Mi uvek mislimo da stvari izumiru, ali to, međutim, nije tako. Pojaviće se opet jedna velika igračica, podići svoju glavu i reći: – „Gledajte me! Ja sam Moderna igra" – kaže Marta Greem.

(Polja , novembar 1966, str. 9, tekst objavljen pod devojačkim prezimenom Vasiljev; skraćena verzija istog teksta objavljena je u programu za predstave Demon zlata *i* Krčag, *sezona 1965 – 1966)*

Položaj i funkcija baleta

Kad se govori o problematici pozorišta, njenoj složenoj prirodi ili teškoćama, misli se na sve njegove vidove rada i delatnosti: Dramu, Operu i Balet. U našoj zemlji baletska umetnost je, verovatno, najmlađa od ova tri vida, pa bi ta činjenica mogla biti i opravdanje za dečje bolesti od kojih naši baletski kolektivi boluju ili hronično poboljevaju. Ovo kompleksno pitanje baletske umetnosti kod nas, možda, može da se reši ako se dobro sagledaju uzroci teškoća, njene posledice i mogućnost oporavka, jer 45 godina života beogradskog Baleta i 15 godina života novosadskog, ipak, nisu toliko kratki periodi da ne omogućuju kritički osvrt.

Postoji Savez baletskih umetnika Jugoslavije (sa svojim republičkim odborima) kojem je u šarenilu baletske problematike stavljeno u zadatak organizovanje kadrova u baletskim školama (tačnije samog nastavnog kadra i podmlatka), rešavanje penzionog i socijalnog pitanja igrača, produženje života sada već tradicionalnom baletskom festivalu u Ljubljani, koji se održava svake druge godine, kao i niz drugih vitalnih problema, u ovom trenutku bližih ili daljih u redu rešavanja. Zadaci neosporno veliki i značajni, za čije rešavanje je potreban duži vremenski period, ali i dobra organizacija kojoj mi nismo vični. Tako je Udruženje već na svom startu posustalo i omlitavilo. Dokaz za to je i način na koji je bio organizovan ovogodišnji festival u Ljubljani u čijem

pripremanju nije učestvovalo Udruženje već se sve prepustilo Poslovnici u Ljubljani, njenom osećanju za ovu umetnost i poznavanje stvari. Tako je propala mogućnost da se svi baleti makar jednom u dve godine nađu na okupu, da izmenjaju mišljenja i iskustva, možda i kadrove.

U rešavanju problematike baleta treba poći od onog prvog momenta kad se deca upisuju u prvi razred, kad se odlučuju za balet zato što im se igra, nemajući pojma o samoj umetnosti i težini tog poziva. Većina naših baletskih škola nema organizaciju takvog tipa da sem igračkih predmeta ima i opšteobrazovne, i na taj način izgradi kompletnog igrača ili igračicu i umetnika uopšte. Deca idu u dve različite škole istovremeno (što je veoma težak zadatak za desetogodišnjake) da bi na jednom ili drugom polju posustali i napustili jedno ili drugo, u zavisnosti od zahteva svoje porodice, svojih ličnih želja, a nekad samo talenta i želje za umetnošću. Tako se može desiti da se od 5 učenika-diplomaca za pozorište odluči samo jedan, a ostali *konačno* uvide da je balet teška umetnost, da malo daje – mnogo traži i da se treba u životu opredeliti za nešto *ozbiljnije*. To je razumljivo ako ne zatvaramo oči pred činjenicom da je baletski poziv još uvek okarakterisan kod nas, na žalost, mnogim jakim stereotipima punim predrasuda, o raznim pričama o nemuškom držanju i lakoj devojci, pa od umne zaostalosti do lakog akrobatizma. Iza ovoga stoji velik problem Jer u pozivu igrača nedostaje priznanje kao nosiocima kulture, priznanje za koje su se pesnici, kompozitori i slikari morali decenijama boriti, a baletski igrači tek sada vode borbu za svoje mesto pod suncem.

Pojedinačni baletski kolektivi to ne mogu sami uraditi. Potrebna je opšta akcija celog Udruženja, misleći tu, naravno, najpre na pojedince kao članove te organizacije. Zato igrač stoji danas pred novim zadatkom: da se i kod publike i unutar organizma (koji se zove pozorište) izbori za priznanje svog poziva, u sklopu ostalih vidova pozorišne umetnosti, a i za integraciju unutar samog pozorišta, i na taj način postigne prestiž koji će obezbediti brisanje starog, pionirskog stanja koje je budilo sažaljenje.

Kad kažemo unutar pozorišta misli se na činjenicu da u pozorišnim kućama koje u svom sklopu imaju Dramu, Operu i Balet, postoji i hijerarhija poziva ovim istim redom – baletu se daje najniže mesto na lestvici teatarske umetnosti. Nekada je sam baletski kolektiv zbilja takav da svojim kvalitetom ne prelazi Operu i Dramu, ali je još veći razlog to što je u rukovodećem kadru u pozorištu mali broj baletskih stručnjaka koji treba da usmerava repertoarsku i kadrovsku politiku kuće.

Tako fizionomiju repertoara u baletima najčešće diktiraju koreografi, čija se pažnja manje odnosi na produbljivanje i intenziviranje baleta, a više, s obzirom na efemerni karakter igre, na prolazno

uspešno, novo, da ne kažemo, senzacionalno. Ili drukčije, koreografi nisu u stanju da se drže neke stilske ujednačenosti makako ona zastarela bila (*Estetsko nije to što nosi oznaku lepog uopšte, već ono što pripada određenom stilu* – Burke).

U našoj zemlji, kao i u većini evropskih zemalja, neguje se i uči u školama samo klasičan balet, čije se uvežbavanje nastavlja i u pozorištima, da bi se već na prvom koraku sukobilo sa potrebama repertoara i koreografa koji traže tehniku modernog i džez baleta. Time koreografi traže od svojih igrača tako opšti igrački vokabular (za koji ovi nisu spremni), da se percepcija lepog kod gledaoca gubi u glibu nečistoće, dok sam igrač lebdi u promenljivim stilovima, luta u izrazu i postaje nepoverljiv prema svojim igračkim mogućnostima.

Tako se na igračevu socijalnu nestabilnost nadovezuje i nedostatak oslonca u pogledu estetike igre.

Ako ovom problemu dodamo i finansijsku stranu poziva, onda on dolazi u svoju kulminativnu tačku. Na ovaj problem nije lako dati odgovor, jer dolazi u okvir opštefinansijskih teškoća u kojima se naša pozorišta danas nalaze.

Posledice ovakvog stanja (za koje su ovih nekoliko navedenih uzroka samo deo kompleksnog pitanja) vide se u tome što velik broj igrača odlazi iz zemlje, a malo se njih opredeljuje za balet, ovaj naš klasični, za koji je potrebno 8 godina školovanja, – 8 dugih i teških godina. Drugi vidovi baleta kod nas nemaju tradiciju, mada je za moderan ili džez balet priprema, tj. obuka, daleko kraća i daje više mogućnosti muškom delu baletskog ansambla.

Još uvek smo u situaciji da nam u pozorišta dolaze igrači sa nezavršenom baletskom školom, nespremni i za klasičan stil, koji su počeli da uče, a još više za druge stilove, koje koreografi u pozorištima sve brže nameću.

U ovakvoj situaciji veliku ulogu treba da odigra Udruženje baletskih umetnika i svi njegovi igrači pojedinačno, koji kao da nisu svesni svoje situacije. Mora se u dosadašnjoj praksi nastave u baletskim školama mnogo štošta izmeniti. Sami igrači treba svojim stavom i shvatanjem ozbiljnosti svog poziva da razbiju predrasude o sebi kod publike i unutar svojih pozorišta. Baletski kolektivi moraju izgraditi svoje fizionomije, svoju tadiciju, koju će negovati, po kojoj će biti znak za raspoznavanje.

(Dnevnik, 11. januar 1967, str. 11, objavljeno pod devojačkim prezimenom Vasiljev)

Nova *Ohridska legenda*:[3] doprinos Dimitrija Parlića

Verovatno nijedna baletska premijera izvedena u našoj zemlji za poslednjih deset godina nije izazvala tako veliko interesovanje i izrazite sukobe mišljenja kao što je to bio slučaj sa obnovljenom predstavom *Ohridske legende*. Do sada su svoja mišljenja o predstavi dali uglavnom muzički stručnjaci, a danas izgleda već kao da je ceo problem skinut sa dnevnog reda. Čak bi se dalo poverovati da je ceo slučaj ličio na način reklamiranja premijera na Zapadu: sa mnogo buke i skandala.

Želja mi je da ukažem na vrednost ove predstave ne samo u okviru repertoara Narodnog pozorišta, već i u opštejugoslovenskim razmerama, ne uzimajući u obzir muzičku problematiku partiture o kojoj je do sada izneto dosta (kontradiktornih) mišljenja.

Zamisao da se *Ohridska legenda* Stevana Hristića postavi na scenu prema zakonima klasičnog baleta, u baletskom svetu nije nova. Džordž Balanšin je isti metod strukturiranja primenio još 1954. godine u koreografiji *Zapadna simfonija* Herši Keja (koji je kao bazu za partituru uzeo narodne pesme američkih naroda). Sličnih pokušaja ima dosta u baletskom svetu danas u sredinama bogatim folklorom. Ali za našu baletsku stvarnost pokušaj Dimitrija Parlića treba da znači mnogo više od prenošenja jedne zamisli: treba da znači prekretnicu u našem baletskom postupku.

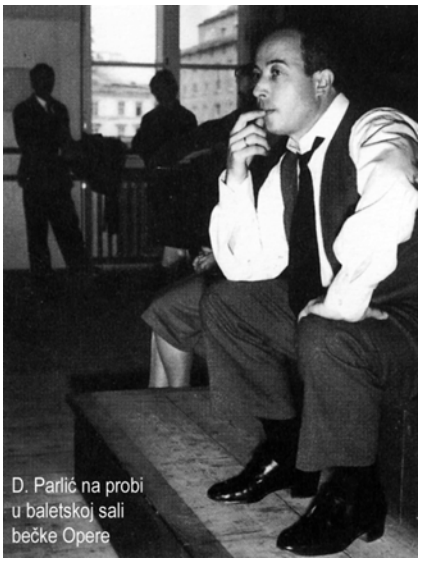
Ako treba da se govori o specifičnim odlikama jugoslovenskog baleta u komparaciji sa drugim evropskim baletima, onda je sigurno da ih on do sada u svojoj dosta dugoj tradiciji, nije izgradio. Ako ovakvu obavezu od našeg baleta tražimo, onda je sigurno da za to postoje uslovi: duga baletska tradicija, velik igrački senzibilitet i bogata narodna tradicija. Dosadašnji pokušaji Dimitrija Parlića u tom pravcu mnogo su doprineli: njegova ideja da se izgradi karakter jugoslovenskog baleta na bazi bogatog foklora, svakako je najbolji put da bi se napustila dosadašnja tradicija lutajućeg podražavnja afirmisanih evropskih baletskih škola.

---

[3] O Parlićevom radu vidi u: Milica Zajcev, *Dimitrije Parlić, Igra što život znači*, Muzej pozorišne umetnosti, Beograd 1994, str. 7-15; njeno izlaganje *Koreografsko stvaralaštvo Dimitrija Parlića na muziku domaćih kompozitora*, na naučnom skupu *125 godina Narodnog pozorišta u Beogradu*, SANU, Beograd, 16/19 XI 1994; Milica Jovanović, Prvih sedamdeset godina Baleta Narodnog pozorišta u Beogradu, Narodno pozorište, Beograd 1994; Milica Jovanović, *Koreograf Dimitrije Parlić*, UBUS, Beograd, 2002.

U svom poslu koreograf Dimitrije Parlić je imao tri zadatka: koreografski, dramaturški i režijski.

1) Stilizacija folklornih koraka podložna strogim zakonima klasičnog baleta, bila je, sigurno, i najveći problem koreografu u strukturiranju novog baleta. Postići maksimalnu ekonomiju vremena (muzike), prostora i stilizacije, bio je koreografov najveći uspeh. Postići ovaj stepen stilizacije, kojem se ne zaboravlja izvornost koraka, a prepoznaje klasična tehnika pokreta, upravo je ono što toj koreografiji obezbeđuje savremenost i udaljenost od tradicionalnog. Teško je u dijamantnosti i šarolikom prelivanju našeg folklora izabrati one pokrete koji će obezbediti komunikaciju sa publikom na način da se oseti miris praizvora, a ozakoni smisao klasike.

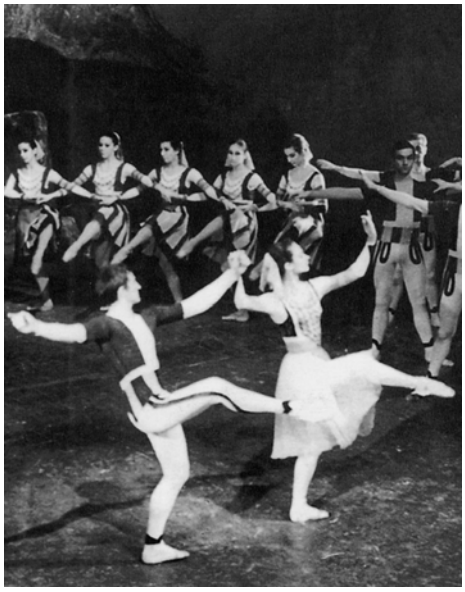

D. Parlić na probi u baletskoj sali bečke Opere

Ovaj koreografski pokušaj je samo dopri-nos iz baletskog domena opštoj tendenciji našeg savremenog života, da naše kulturno nasleđe pri-vežemo čvršće uz sebe. Doprinos koji su u muzici dali Krsto Odak i Marko Tajčević, u kreaciji mode Joksimović, a u slikarstvu Lazar Vujaklija.

U dosadašnjim koreografijama: *Ohridske legende* u prvi plan su isticani fabula i s njom povezani nizovi igara koji su u koreografskoj za-misli vrlo malo odstupali od koraka narodnih igara. U obnovljenoj predstavi koreografija se is-tiče u privi plan: ona je kraljica predstave. Bogato smišljene grupne igre zadržale su nam izuziju ko-lektivnog izgleda, koji skoro svaka narodna igra podrazumeva. I mada ovaj balet ima izrazitih so-lističkih ličnosti, ipak nam je ostao utisak da je koreografu bila glavna ideja da ansamblu poveri najveću ulogu u predstavi.

To je onaj neoklasični zakon brisanja zvezde predstave koji je tako dosledno negovao romantični balet. Koreograf je sasvim namerno odustao od insistiranja na onom površinskom temperamentu (= izrazu), tako dugo viđenom na našim baletskim scenama. Sva dramatičnost se nalazi u samoj igri, u obliku pokreta koji se razvijaju u kontaktu sa muzikom. Dramatičnost je deo drame samog baletskog tela. To na prvi pogled izgleda kao da je koreografija osušena, apstraktna, a ona je samo ozakonjena u klasičnu. Ista muzička rešenja transponovana u igru dala su nova vizuelna rešenja. Dobija se utisak da se na sceni neprestano kreće, neprestano se stvaraju jedne formacije iz drugih, da je proces stalno u toku. U tom neprestanom kretanju koreograf je često želeo da nam pruži samo lepe formacije, šeme baletskih tela, ili da pokaže bogatstvo svojih inventivno pronađenih stilizacija. Kao što nam neka slika daje lepotu boja ili linija. Igra je tu zbog sebe same.

Koristeći se saznanjem da su erotika i ekstaza dve komponente većine narodnih igara, koreograf je oba elementa izvukao u prvi plan. Metodski, to je onaj stilistički nivo u književnom delu koji mu na površinskoj strukturi obezbeđuje markiranost u smislu naročitog. Vizuelno, to je prirodan gest uhvaćen u pravilu klasičnog.



2) Najveće polemike oko obnovljene *Ohridske legende* izazvane su u domenu dramaturškog rada koreografa. Dimitrije Parlić je izbacio mnoge nepotrebne ličnosti koje otežavaju kompoziciju baleta. Za gledaoca opterećenog tradicionalnim baletskim klišeima (poput onih u *Labudovom jezeru* ili *Začaranoj lepotici*) teškoću predstavlja da se navikne na novo reagovanje u baletskoj radnji: bržoj, ekonomičnoj i ponekad samo nagoveštenoj. Gledalac želi da se divi igri; on u njoj traži drogu ili doping. Balet je pre svega konstrukcija. Kad gledaoci budu naučili da vole balet zbog same igre, kad ga budu gledali drugačijim očima, njihovo zadovoljstvo će biti mnog višeg reda, mnogo jače, i dozvoliće im da balet cene na jednom drugom planu i da otrkiju njegovu unutrašnju vrednost. Zato nam je jasno da mnogobrojne ličnosti (*snaje i kuzine*) za baletsku konstrukciju imaju marginalan značaj. Otuda i zamerke koreografu na ovom planu ostaju neosnovane.

3) Rediteljski posao je onaj deo u kojem se Dimitrije Parlić pokazao kao umetnik čvrstog instinkta; kao čovek koji zna vrednost gesta ostvarenog u prostoru. Postoji neko poštovanje kontrapunkta između prostora i objekta u njemu (bilo da je fiksiran ili pokretljiv). Objekti imaju prostorno i simbolično značenje. To je imao na umu i Milo Milunović kad je stupio u saradnju sa Dimitrijem Parlićem kao scenograf. Od mnogobrojnih mogućnosti scenografskog rešenja, koreograf se odlučio da na scenu postavi trodimenzionalnu formu oko koje se igrači kreću. Apstraktni baleti su razvili scenografska rešenja samo na rikvandu, ostavljajući ceo prazan prostor za igru. Na račun ovog jednog nemanja, razvila se velika funkcija svetla i svetlosnih rešenja. Parlić je i ovo drugo preuzeo u svojoj predstavi.

Vrednost obnovljene predstave *Ohridske legende* je u njenom vezivanju za savremena baletska strujanja po načinu koreografiranja i

po načinu korišćenja partiture. Predstava je uspeo pokušaj u pronalaženju lika jugoslovenskog baleta i određivanju njegovog mesta među ostalim baletima u svetu. To je, na kraju, značajno, ako ne i najznačajnije delo Dimitrija Parlića.

(Polja, br. 104, 1967, str.11, objavljeno pod devojačkim prezimenom Vasiljev)

Lenjingradski balet danas[4]

Lenjingradski balet danas izaziva veliko poštovanje ljubitelja baletske umetnosti čitavog sveta zbog svoje duge i značajne tradicije, zbog virtuozne tehnike i čistog stila koji neguje. Ana Pavlova je imala običaj da govori kako je igra u prirodi ruskih ljudi: *Mi smo prirodni igrači, kao što su Italijani prirodni pevači* – govorila je ona. Međutim, stvari ipak ne stoje tako. Svoj svetski uspeh sovjetski balet postiže specifičnim načinom baletskog obrazovanja, tačnije: jedinstvom baletskih škola i šire, jedinstvom stila u jednom ansamblu, u svim ansamblima; zatim jedinstvom repertoarske politike i jedinstvom izgračko-pedagoško-koreogradskog kadra. Nikada se ne može dogoditi da jedan pedagog u lenjingradskoj baletskoj školi počne da predaje po svom nahođenju, po *svom metodu* ili *stilu* rada. Postoji jedinstvo baletske metodike (koja podrazumeva klasičan balet, krakterne i istorijske igre) u samoj lenjingradskoj školi baleta i u svim školama čitave republike Rusije. U njoj postoje specijalne studije za pedagoge koji će metodiku i tradiciju lenjingradskog beleta izučiti i zatim razneti širom Republike, i dalje, širom Sovjetskog Saveza i Evrope. Dobivši tu široku profesionalnu kulturu, vaspitanici škole su sposobni da lako i ubedljivo izvode sve zadatke koji se pred njih postavljaju.

Ovo jedinstvo metodike baleta za sve baletske škole u zemlji ogleda se i na jedinstvu repertoara. U novopostavljenim predstavama neće se sresti koraci koje učenici nisu u školi učili, već samo varijante istih. Danas lenjingradski baletski repertoar daje dijahronu hijerarhijsku listu istorije razvitka tog baleta. Tu se sa postojanom vrednošću nalaze prvi baleti: *Žizela*, *Uzaludna predostrožnost*, *Labudovo jezero*, *Začarana lepotica*, *Bajaderka* itd. a zatim značajne predstave nastale za vreme sovjetske vlasti: *Ledena devojka*, *Taras Buljba*, *Bahčisarajska fontana*, *Spartak*, *Grmljavina gromova*, *Legenda o ljubavi*, *Zemlja čuda* itd.

[4] O Lenjingradskom baletu vidi tekst: Milica Zajcev, *Sovjetski koreografi*, *Pozorište*, januar 1992, 34-35 (a i u nekoliko brojeva *Orchestre* 1995-2005).

Značajni politički događaji posle Oktobarske revolucije imali su svog odraza i u pozorišnoj umetnosti. Sačuvao se klasičan balet iz prošlosti kao jedan deo slavnih stranica ruske umetnosti i dalje se razvijao kao vrednost nacionalna po formi, socijalistička po sadržini. Princip partijnosti literature u sovjetskom umetničkom životu bio je zakonomerno rasprostranjen na sve vidove i oblasti umetnosti, pa i baleta. Od novih baleta se tražilo da ispunjavaju tri uslova: da budu savremeni, revolucionarni po duhu i realistički po ostvarenju.



Maja Plisecka

Kao praktičan vid ovih teorijskih postavki pojavili su se mnogi novi nacionalni baleti u različitim republikama Sovjetskog Saveza. Počeo je plodan rad u pozorištima Ukrajine, Belorusije, Gruzije, Armenije, Azerbejdžana, Uzbekistana, Tadžikistana, Litve, Estoniji, Latvije.

Mnogonacionalni Sovjetski Savez dao je baletskoj umetnosti veliko bogatstvo u raznovrsnim folklornim nijansama raznih nacionalnosti. Na repertoarima se pojavljuju novi nacionalni baleti sa bogatstvom motiva nacionalnih igara i melodija, sa nacionalnim sadržajima koji uključuju interesantne običaje, specifične istorije i mentalitete. Organsko jedinstvo folklorne igre i klasičnog baleta novonastali baleti su demonstrirali kao jedinstvo tradicije i nacionalne kulture. Bogatstvo ovakvih baleta iznelo je na videlo lepezu gestova, sadržajno interesantnih fabula, raznovrstnost muzičkih razrešenja. U određenom itorijskom razvoju baleta ovakav postupak je značio velik korak unapred. U novonastalim baletima obezbeđena je bila saradnja dobrog koreografa i priznatih kompozitora kao što su Hačaturijan i Prokofjev. Vrednost i uspeh novonastalih baleta i na ovaj način su bili obezbeđeni.

Postavlja se sada pitanje da li sovjetski balet i danas uspeva da bude savremen, revolucionaran i realistički. Rekla bih delimično ne.

O ovim zahtevima bilo je mnogo diskusija, mnogo koreografskih lutanja i promašaja. Postavilo se nekoliko problema: kako izraziti savremenu temu sredstvima tradicioanlnih pirueta i arabeski, čak – da li je to moguće? Nije li korisnije sasvim se odreći stvorene istorijske baletske tradicije i izabrati sasvim nove baletske forme? Dalje, pitanja nove baletske dramaturgije zauzimala su centralno mesto u diskusijama o daljim putevima razvitka sovjetskog baleta. Stvoreni su mnogi baleti na osnovu klasične svetske literature: Puškina, Šekspira, Lope de Vega, Gogolja itd. gde je revolucionarna borba naroda uvek naglašavana, gde je realistički umetnički postupak dominirao, a savremenost, kao treći elemenat, često ostajao neostvaren. To je i danas slaba tačka sovjetskog baleta.

Pojam savremenosti nije, čini mi se, u sovjetskoj baletskoj umetnosti ni jasan ni definisan. Da li se taj termin odnosi na sadržaj, koreografski postupak, muzička razrešenja, ili je taj termin simbol za sve ovo nabrojano? Najnoviji ruski baleti i dalje imaju bajku za sadržaj. Koreografska razrešenja su postala interesantnija, neobičnija. Što se tiče muzičkih rešenja u igri, veliki uticaj su imala dva momenta: gostovanje Džordža Balanšina u SSSR 1957. godine i početak velikih turneja Kirovskog teatra po svetu. Ova gostovanja su, sem potvrde o velikoj vrednosti lenjingradske baletske tradicije, pružila mogućnost mlađim sovjetskim koreografima da upoznaju i nešto drugo, različito od svog. Ova dva događaja posle 1957. godine ogledaju se u novom odnosu prema igri i pantomimi, prema gestu i muzici: muzička razrešenja u igri postaju komplikovanija, sinkopa dobija svoje važno mesto, a vrednost i poštovanje muzičke pauze se menja. Dobijena je rozeta komplikovanijih dimenzija i figura. U ovom trenutku savremenost dobija svoje ostvarenje.

Zahtev da jedno umetnički delo mora u prvom redu biti realističkim postupkom izraženo, ne daje veliki stimulus u baletskoj umetnosti danas. Još nije utvrđena mera kojom treba izraziti ovu komponentu.

Današnje izrazite koreografske figure Sovjetskog Saveza Jurij Grigorovič i Leonid Jakobson teže ka pronalaženju kompromisa između komponenata koje smo naveli. Postupak zamene pantomimskih scena igračkim kako je to u svetu baleta na drugim stranama već odavno urađeno, primenjuju ova dvojica sada. Taj postupak je progresivan u ruskom baletu. Njega je Balanšin doveo do apstraktnog u svojim neoklasičnim baletima. Neprihvatanje, ako ne i omalovažavanje, zapadne igračke kulture (pre svega američke) osiromašuje ruski balet u sadržajnom i formalnom smislu. Stalno uključivanje bajki kao sadržinske osnove pruža mogućnost da se upletu nacionalni motivi, da se izrazi humanizam, da se napravi niz groteskno karakternih scena koje plene pažnju publike, ali ta forma još nije dovoljna da se izrazi sva komplikovanost današnjeg čoveka, njegova nemoć da se ostvari u društvu u potpunosti.

Treća odlika složenog sovjetskog baletskog mehanizma jeste jedinstvo igračko-pedagoško-koreografskog kadra. Ovo podrazumeva kraća i duža gostovanja pojedinačnih umetnika u drugim ansamblima. Profesionalna pomoć tehnički jačih i talentima bogatijih ansambala vrši se stalno i planski. Na taj način se zaobilazi neautentičnost koreografije jednog baleta, improvizacija i svaštarstvo. S druge strane, to je trenutak da siromašnije baletske sredine nešto nauče, sebe provere, da se još jednom potvrdi jedinstvo baletskog postupka – igračke strukture jednog organizovanog mehanizma koji se zove sovjetski balet.

(Polja, god.14. br.113-114, 1968, str.35)

Kako postaviti klasične balete?

Svaki savremeni koreograf nađe se pred problemom kako danas postaviti klasične balete. Ovaj problem je samo deo opšteg problema kako u pozorištu igrati klasiku na moderan način. U dramskoj literaturi je tom problemu poklonjeno dosta pažnje (Bitef 1970) i sa teorijske i sa praktične strane. Međutim, u baletskoj literaturi o ovome je manje pisano, mada je problem čini mi se, akutniji. Još uvek je malo savremenih baletskih libreta, pa je većina predstava skoro svih repertoara operskih kuća zasnovana na starim i starijim klasičnim baletima.

Kako je to već nekoliko puta konstatovano, u tekstovima i diskusijama, reditelj klasičnih drama ima jednu invarijantnu veličinu sa kojom u polazištu mora računati – dramski tekst. A koreograf starih klasičnih baleta ima tri invarijante: beletski libreto, partituru i koreografski tekst. Reditelj može menjati tekst jedne klasične drame (skraćivati, dopunjavati, menjati redosled scena itd.) Kao primer neka nam posluži najnovija režija Steve Žigona u *Hamletu*. Koreograf isto tako menja, skoro uvek, što kod pozorišnih kritičara, teoretičara i publike pobuđuje polemiku. Setimo se samo diskusija oko promena u partituri *Ohridske legende* (S. Hristić) koju je izvršio D. Parlić. Međutim, u baletskim predstavama najčešće se menjaju koreografije, a manje libreta ili partiture. To je jasno kad se ima u vidu da stare koreografije nigde nisu, niti su mogle biti, zapisane. One su se prenosile *s kolena na koleno* pod vidom čuvanja starog, ali su se neminovno menjale u zavisnosti od umetničkih sposobnosti raznih koreografa, primabalerina itd. Prema tome, kada se danas postavlja stari balet ponavlja se samo deo (i to određeni deo) stare koreografije.

Postavlja se pitanje u kakvom odnosu treba da bude nova postavka i stari koreografski tekst? Da li je potrebno u potpunosti insistirati na očuvanju tzv. stare koreografije, ili u potpunosti izmeniti stare balete? Da li je potrebno samo delimično sačuvati, a delimično menjati? Šta, u stvari, podleže izmenama, a šta, opet, čuvanju i u kakvom su odnosu ova dva postupka? Sva ova pitanja se redovno pojavljuju pred svakim koreografom koji želi da postavi klasičan balet.

Moramo da napomenemo da ne postoji jedinstvo mišljenja o navedenom problemu. Predstavnik jednog mišljenja je baletski teoretičar Jurij Slonimski (SSSR) koji smatra da se stari baleti danas mogu igrati samo ako se u potpunosti da nova koreografija, ili ako se u potpunosti sačuva stara. Drugi, pak, koreografi (npr. D. Parlić) smatraju da se prema starim baletima treba postaviti kao restaurator pred freskom (pokazujući pri tom znanje o stilu, tehnici, itd.)

Izgleda da se ne mogu davati opšti recepti u rešavanju datog pitanja, već se on mora rešavati u kompleksnoj zavisnosti od opštih principa našeg odnosa prema umetnosti prošlog, s jedne strane, i konkretnog sadržaja s druge strane (smatra baletski teoretičar V. Vaislov).

Danas se ustalilo mišljenje da je teži koreografski pristup kad se izabere varijanta delimičnih izmena stare koreografije, no to ne znači da je takav pristup i manje uspešan. Prilikom delimičnog menjanja koreografije treba imati na umu da nove dopune moraju biti stilski i tehnički tako izvedene da se uklope u opseg starog.

Istorijski gledano već je Fokin ukazao na besmislenost pantomimskih scena. Zatim je to u SSSR prihvatio Gorski, na Zapadu Balanšin i drugi. Međutim, potrebno je pronaći pravu meru brisanja, odno-

sno zadržavanja pantomimskih scena, kao i scena sa karakternim igrama, meru koja neće osiromašiti koreografiju i libreto. Jer ne treba zaboraviti da je i muzika Adama i Čajkovskog na određenim mestima upravo komponovana za pantomimu; nju je nemoguće odstraniti jer su deo celog sadržaja. Zatim, opšta je pojava u baletima Čajkovskog (pa i drugih baletskih kompozitora) da u jednom od činova budu ubačeni divertismani (III čin *Labudovog jezera*) koji nekada mogu biti *revija* igara, ali kad dobiju unutrašnji smisao (kao u *Labudovom jezeru* D. Parlića) oni doprinose kompletnoj arhitekturi čina, odnosno predstave.

Poseban problem je utrvditi u jednoj savremenoj prestavi starog baleta da li su to samo naivne pantomime, ili i neke nelogičnosti koje se tiču karaktera ličnosti, režijskih rešenja, neki tehnički jednostavni igrački pokreti itd. Sovjetski koreograf i teoretičar baleta Petar Gusev smatra da se sve ono što gledaocu može dati živu prerdstavu o stilu i maniru prošlog u umetnosti, u današnjoj predstavi mora u najvećoj meri sačuvati od promene. Ako se može prihvatiti ovako široka definicija gotovo bez ograda, onda se daje velika mogućnost koreografu da sam odredi šta je to što današnjem *gledaocu može dati živu predstavu o stilu i maniru prošlog*. Na osnovu svog sveokupnog znanja i talenta, vodeći računa o svim elementima stare, odnosno nove koreografske koncepcije, koreograf stvara novo umetnički delo.

(Pozorište, 27. februar 1971, str.6)

Zašto klasičan balet?

Danas postajemo svesni jedne dosta neočekivane istine u baletskoj igri, a to je da je klasičan balet u nesumnjivoj ekspanziji, da je, zapravo, suprotno mnogim pretpostavkama o njegovom odumiranju postao dominantan i u zemljama gde to ne bismo očekivali (Kina, Turska, Mongolija, Alžir itd.). U čemu je tajna dugog života klasičnog baleta?

Do sada su proučavaoci baleta posmatrali klasičan balet, uglavnom, kao deo drugih umetnosti s njim komplementarnim: muzikom, literaturom, skulpturom itd. Postaje jasno da se danas balet mora posmatrati kao samostalna, autohtona strukturalna celina, pa se razlozi za njegovu postojanost moraju tražiti upravo u njegovoj unutrašnjoj strukturalnoj organizovanosti. Ako ovde posmatramo balet kao samostalnu umetničku granu, onda je nužno naglasiti postojanje dihotomije unutar nje same: s jedne strane stoji klasičan balet, a sa druge onaj koji

je poznat pod nazivom moderan balet. U našoj (a i stranoj) literaturi postoji nedoslednost u upotrebi termina *moderan balet*. Njime se obeležava: 1. *nova tendencija* u izražavanju umetničke igre; 2. *klasičan balet* koji za sadržaj ima temu iz modernog života; 3. balet koji je sačinio *predstavnik reformatorskih* ideja u domenu klasičnog baleta (Fokin, Novera)[5]. Zato smo se odlučili da ovom prilikom upotrebljavamo termina neklasičan balet kao pandan klasičnom baletu.

Klasičan balet je ograničen sistem simbola (= pokreta) koji služi za pravljenje neograničenog broja uvek novih kombinacija. Kad kažemo da je klasičan balet *sistem*, onda se tu podrazumeva da su simboli (= pokreti) u sistemu uzajamno uslovljeni. Kad kažemo da je taj osnovni sistem ograničen, mislimo, pre svega, na to da je broj simbola (= pokreta) u sistemu finitan (to su razne poze, skokovi, klizajući pokreti itd.) Ovaj jedinstven sistem ima striktno izgrađene svoje *podstisteme* (pokreti ruku, glave, nogu itd).

Postoje pravila za izvođenje svakog pokreta pojedinačno. Postoje, zatim, određena pravila za kombinovanje ovih pokreta u manje ili veće celine. Otuda, kad kažemo klasičan balet, mislimo na njegovu strukturu (sistemnost), principe i pravila, a ne na formalizaciju u igri, što može biti prva asocijacija ljubitelja baleta.

Teško je detaljno opisati funkcionisanje svih tih pravila u sistemu, naročito je teško uspostaviti hijerarhiju unutar njih samih. To je zapravo večni zadatak koji stoji pred metodičarima baleta kad žele da detaljno i sveobuhvatno opišu sve one nijanse koje jedan pokret ima, nijanse koje ga čine različitim od drugog pokreta.

Razlog za nepostojanje jednog dobrog i sveobuhvatnog opisa osnova klasičnog baleta upravo i leži u tome što je teško uhvatiti u sheme sva ta pravila izvođenja i kombinovanja jednog pokreta.

Opisana organizacija unutar sistema obezbeđuje klasičnom baletu univerzalnost, nemarkiranost u pogledu društvene i nacionalne pripadnosti, rasne pripadnosti i svega onog što druge vidove umetnosti, a pre svega pozorišne, čini obeleženim. Internacioanlizam, koji je u današnjem društvu vrlo izražen, traži svoje medije u umetnosti i nauci, pomoću kojih će se najbolje izraziti. Postaje jasno da je klasičan balet jedan od takvih umetničkih medija.

S druge strane, ovakva univerzalnost, unutar samog sistema klasičnog baleta, omogućava primenu u baletskim školama koje otuda rade po jedinstvenom sistemu svuda u svetu. Jedinstven sistem učenja obezbeđuje dalje brojne igrače, pedagoške i koreografske kadrove, što

[5] Vredan pažnje je članak reditelja Jovana Putnika *Traktat o baletu*, *Pozorišna kultura*, Beograd 1970, br. 4 i 5. Vidi kod njega o nedoslednosti termina moderan balet na str. 17/4, 20/4, 45/5. Celu terminološku zbrku još komplikuje i uvođenje termina *savremeni balet* koji je često sinonim za moderan balet.

omogućava stvaranje generacionog kontinuiteta. Sistem je, prema tome, obezbedio svoj život.

Ono što je najčešće bilo osporavano od strane predstavnika neklasičnog baleta jeste pomanjkanje kreativnosti u klasičnom baletu. Protivnici klasičnog baleta su istacali da je mala mogućnost za kreativnost kad nju treba ostvariti već datim, fiksiranim simbolima (= pokretima). Oni su tražili da i sam simbol bude uvek nov, i sama kombinacija simbola takođe, jer se, po njihovom uverenju, samo tako dosledno ostvaruje zahtev o kreativnosti u igri. Pokazalo se, zatim, da je upravo kod takvih zahteva smanjena mera informativnosti igre, kad je reč o njenom odnosu prema publici[6].

Neograničene mogućnosti za *kreativnost* se u klasičnom baletu nalaze u domenu kombinovanja simbola (= pokreta) u veće ili manje celine. Ovde bi poređenje sa situacijom u domenu jezičke strukture dalo dobro objašnjenje o kreaciji stvorenoj pomoću datih simbola. U jednom priradnom jeziku postojanje fiksiranih leksema je uslov za uspešnu komunikaciju u jednoj ljudskoj zajednici. Ako bi svaki pojedinac, u želji da pruži neko novo saopštenje, izmišljao uvek nove lekseme, koje nisu zajedničke u njegovoj govornoj sredini, komunikacija ne bi mogla da se ostvaruje. Otuda govornik nova saopštenja gradi iz datih, svima znanih leskema. Ali kreacija i tu postoji. Ona bi u tom slučaju bila u individualnom kombinovanju fiksiranih leksema, a ne u izmišljanju novih.

Ako smo klasičan balet shvatili kao univerzalni sistem sačinjen od određenih jedinica, onda su jedinice tog sistema znane, pa se prema tome pomoću njihove kombinacije može izraziti bilo koja ideja ili misao, bilo koji sadržaj. Pa kad je neka koreografska kombinacija nova, jer je nikad ranije nismo videli, ona je ipak poznata, jer je potpuno obuhvaćena sistemom koji je poznat. To znači da sam sistem nudi neograničenu moć izražavanja za beskonačno mnogo raznih, uvek novih kreacija. Stvar je kreatora (koreografa ili pedagoga) koliko vlada sistemom, koliko će moći i umeti da ga iskoristi. Jedno je stvar moći sistema klasičnog baleta kao komunikativno-izražajnog sistema, a drugo je stvar njegovog efikasnog korišćenja od strane pojedinaca. To su dve bitno različite stvari.

Ako bismo rezimirali osnovna obeležja po kojima se meri vrednost klasičnog baleta, po nama bi, pre svega, bila: sistemnost, kreativnost, informativnost, komunikacija i, verovatno, još niz drugih obeležja.

---

[6] Možemo pokušati zarobiti nevidljivo, ali ne smijemo izgubiti dodir sa zdravim razumom – ako je naš jezik suviše poseban, izgubit ćemo dio gledateljeve vjere (Peter Brook, Prazni prostor, Split 1972, str. 63).

Opisane su ovde bitne osobine klasičnog baleta da bi se moglo izvršiti poređenje sa neklasičnim baletom. Neklasičan balet je ovde za nas onaj koji nema izgrađen sistem sastavljen od određenog broja simola (= pokreta), već je u pitanju neki, nazovimo ga uslovno, polusistem koji je uvek otvoren, uvek se u njega mogu dodavati simboli po individualnom nahođenju. Predstavnici neklasične igre, naročito oni najekstremniji, insistiraju upravo na slobodi gesta[7]. Prema tome, postojanje sistema bilo bi u suprotnosti sa idejom o slobodi u igri. Zato se predstavnici neklasične igre nisu trudili da svoje ideje o igri i iskustvena dostignuća stave u kodekse. Tek nakon odlaska generacije izuzetno talentovanih začetnika novih ideja o baletu, počelo se misliti i o mogućnosti da se ostavi nasleđe u vidu nekog sistem. (Vredi pomena dosta uspešan pokušaj Rudolfa fon Labana, ali ne zaboravimo da je on po profesiji bio matematičar).

Pošto postoji izrazita individualnost svakog pojedinačnog vida unutar te celine zvane klasičan balet, nameće se potreba kalsifikacije svih tih vidova. Jedan od problema u današnjem teritorijalnom pristupu neklasičnom baletu jeste iznalaženje kriterija za kalsifikaciju pojedinih njegovih vidova (isti problem je gotovo nevažan u klasičnom baletu koji je uglavnom univerzalna celina). Insistiraće se ovde na klasifikaciji neklasičnih vidova, jer bi ona trebalo da nam kaže mnogo više o suštini neklasičnog baleta, što do sada ipak nismo uspeli da doznamo na egzaktan način.

Uspostavljanje kriterija za klasifikaciju nije nimalo lak zadatak. Potrebno je prethodno dati detaljan opis svakog pojedinog vida (na čemu su teoretičari već dosta radili), a onda kontrastiranja, merenja i vrednovanja jednog vida u odnosu na drugi. U želji da damo doprinos boljem rasvetaljavanju probelma kasifikacije neklasičnog baleta predložićemo ovde jedan moguć model.

Klasifikacija i sistematizacija svih vidova neklasičnog baleta mogla bi se izvršiti na osnovu njihovog odnosa prema klasičnom baletu, koji ima potpuno izgrađen sistem. Tako se pokazuje korisnim da se, umesto uobičajene polarizovane opozicije klasičan balet/moderan balet, govori o stepenima klasičnosti (odnosno modernosti) – da se, dakle, proučavani vidovi baleta ne grupišu uvek i isključivo samo oko jednog ili drugog pola, već da se uzme u obzir i onaj kontinuum koji postoji između njih. Ovakav metodološki pristup opravdan je ako se ima u vidu stanje u praksi gde ne postoji oštra granica između pojedinih vidova neklasičnog baleta s jedne strane, i klasičnog, sa druge.

---

[7] Dankanova je zakonomernost baletske umetnosti svela na slučaj, improvizaciju zavisnu od trenutnog subjektivnog doživljaja, raspoloženja, uvek različitog tumačenja iste muzike itd. (J. Putnik, str. 19/4).

Ako bismo sve vidove neklasičnog baleta zamislili u jednoj ravni gde bi, s jedne strane, bila tačka koja simbolizuje najekstremnije gledište u neklasičnom baletu[8], a sa druge, strane ravni da je tačka koja simbolizuje klasičan balet u njegovom najortodoksnijem vidu, onda bi pojedini vidovi neklasičnog baleta bili raspoređeni u ravni između tih dveju tačaka s merom odstojanja sa kojom neklasičan balet *odstupa* od klasičnog. Tako bi svi oni vidovi neklasičnog baleta, koji imaju veoma malo, ili gotovo ništa zajedničko sa klasičnim, bili na našoj skali smešteni bliže tački koja simbolizuje najekstremnije gledište u neklasičnom baletu, i obratno. Oni neklasični vidovi koji imaju podjednako osobina i klasičnog i neklasičnog baleta, bili bi smešteni negde oko sredine naše ravni. Da bi se izbeglo subjektivno suđenje o mestu nekog neklasičnog vida na skali i da bi se nešto više saznalo o razlikama duž skale, kao i o mogućnostima klasifikacije svih vidova neklasičnog baleta, trebalo bi uvesti listu parametara na osnovu kojih će se moći izvršiti precizna sistematizacija svakog vida posebno. Zajednička svrha izabranih parametara jeste da istraže (i ujedno grafički prikažu) igrački potencijal ispitivanih vidova neklasičen igre, i da time pruže formalnu demonstraciju ispravnosti ili nepreciznosti naših polaznih intuitivnih reakcija na sličnosti i razlike koje postoje među njima. Što se tiče izbora parametra, on je u načelu delom intuitivan, a delom eksperimentalan, u praksi bi se u svakom pogledu pojedinom slučaju podešavao prema neklasičnom vidu koji se ispituje. Stvaranjem matrica sa gore navedenim elementima, stvorila bi se shema za egzaktnu klasifikaciju danas neophodnu.

Samo probni rezultati ovakve klasifikacije ohrabruju nas u tvrdnji da ovakav metodološki pristup može omogućiti analizu skrivenih dubina neklasičnih struktura baleta; da može dati odgovora na naše pitanje zašto klasičan balet preživljava, a zašto su gotovo svi neklasični igrački vidovi, koje su zanemarivali izgradnju sistema (i ostalih osobina relevantnih za klasičan balet) nestajali zajedno sa svojim talentovanim predstavnicima. Svedoci smo danas da su mnogi neklasični vodovi prihvatili *klasični kanon kao neophodnu tehničku bazu za svoje vrlo slobodne koreografske i plesne koncepcije*.

(Odjek, Sarajevo, god. 26, br.11, 1973, str. 23)

[8] To bi bilo gledište koje negira svaku vrednost klasičnog baleta i trudi se u svom igračkom izrazu da bude što dalje od njega.

Parodija klasičnog baleta – igrači u suknjicama[9]

Muški članovi *Baleta Trokadero* sa venčićima cveća na glavi i zlaćanim krunicama u kosi, našminkani, ismevaju besmisao romantične igre.

Gotovo svaki pregled savremene situacije u američkoj baletskoj umetnosti unapred bi bio osuđen na jednostranost, jer postoji toliko kontraverznih pravaca da je teško izdvojiti ono što je novo i za unapređenje igre naročito bitno. Očigledna je, na primer, danas izrazita kontraverznost u domenu klasičnog baleta.

Klasičan balet uhvatio je koren u Americi mnogo kasnije nego u Evropi. Već gotovo na samom startu doživeo je i svoju američku transformaciju u tzv. neoklasični balet pod talentovanim rukovodstvom tada mladog Džordža Balanšina. Kao reakcija na neke nepotrebne i prazne pokrete, na romantični i sentimentalni i, najviše, lirski stil baleta Marijusa Petipa (koji su bili dominantni u carskoj Rusiji krajem 19. i početkom 20. veka), Balanšin je ponudio igru očišćenu od svih, po njemu tada, nepotrebnih nanosa, te je igru sveo na sam pokret, na samu građu. Ostavio je, međutim, počasno mesto ženi u baletu, kao što je činio i Petipa, na kojeg se Balanšin okomio. *Balet je žena*, govorio je on.

Revizija klasičnih uzora – Tako je Balanšin u mladosti, u Rusiji, zapljusnut opštom umetničkom klimom onoga vremena (kubi-zam u slikarstvu pre svega) u SAD gde je prešao, sveo baletsku igru na čist pokret, odbacujući sve one scene pantomime, duge pauze u kojima igrači jednostavno izražavaju svoja osećanja bez igre, sentimentalizam i poetičnost, dakle, sve ono što je bilo duša igre.

Danas ostareli Balanšin ima 76 godina i polako zaokružuje svoj koreografski opus. Poslednjim baletima prikazanim u Njujorku juna ove godine (prošle godine odsustvovao je sa scene zog teške operacije srca) pokazao je sasvim novi pravac u okviru svog koreografskog rada – reklo bi se da se vratio lirizmu u igri, vratio joj je poeziju i duh koji je, inače, uvek podrazumevala. Jedan američki kritičar je tim povodom zabeležio za Balanšina: ako je *stari majstor počeo da razmišlja o smrti, čini to kreativno na najvišem nivou*. Pri kraju svoje koreografske karijere Balanšin se suočio sa filozofijom života, ali i života igre, naravno one baletske. Očigledno je da je igri vratio ono što joj je imanentno i što joj se ne može oduzeti.

---

[9] Nakon 22 godine o ovoj trupi piše kod nas u: Orchestra 22-23, 2002, Beograd, str. 61. – Zvezde, parodija, metal: Balet Troccadero de Monte Carlo.

Ako bi se sudilo na osnovu poslednjih predstava Balanšina, koji je decenijama bio predvodnik inovacija u američkom klasičnom baletu, onda bismo bili skloni da zaključimo da se američki klasičan balet oslobađa neoklasičnog stila i vraća osnovnim, poetskim kvalitetima igre. Zaključak bi mogao biti sasvim netačan ako bi gledalac svratio u drugo pozorište i video igračku grupu nazvanu *Balet Trokadero* iz Monte Karla. Ovaj tipično američki tim igrača čini sa klasičnom baletskom igrom nešto sasvim drugo. On je karikira, izvrgava podsmehu i uništavanju.



Labudovo jezero
Balet Trokadero

Negacija klasične igre – Ko su članovi grupe *Trokadero*? Čini ih grupa muških, i samo muških igrača (oformljena pre tri godine) koja tumači sve ženske uloge klasičnog baletskog repertoara, kao što su *Silfide*, *Žizela*, *Labudovo jezero* itd. Muški igrači izvode sve koreogra-fije pisane za ženske uloge u originalnim koreografijama Petipa i osta-lih velikih koreografa, u originalnim baletskim haljinicama, satenskim špic-patikama, sa venčićima cveća na glavi, ili zlaćanim krunicama u kosi, našminkani poput velikih balerina. Smisao njihove igre je parodija na klasične balete, na ulogu žene u njemu. To pokazuju i njihova umetnička imena data u programu za predstavu: Zamarina Zamarkova, Ida Neversajnevna, Tatjana Jubetjabutskaja – sve parodije na

poznata imena ruskog baleta. Parodijom se želi pokazati besmisao onih, nazovimo ih, ukrasnih, praznih, kao šećerleme nanizanih pokreta ruku i glava igračica u romantičnim baletima tipa drugog čina *Žizele*. Buru smeha u gledalištu izaziva kosmati i krivonogi mladić kad *ispliva* na pozornicu u kratkoj haljinici belog labuda, lepršajući rukama kao patka.

Da bi izvela sve te, za muškog igrača ipak teške ženske pokrete, i to u špic-patikama, grupa redovno vežba pravi klasičan trening i repertoar, da održi, kako kondiciju, tako i stil parodije. Budući da ovaj rad postaje deo njihovog igračkog obrazovanja, desilo se nešto što grupa nije bila prvobitno zamislila. Parodija je pravljena da pokaže besmisao aspekta klasične igre. Da bude njena negacija. Ako bi se zaustavila samo na ovome, bio bi to osnovni kvalitet rada ove grupe. Dok je njena igra na nivou parodije, ona impresivno ukazuje šta je to što u klasičnoj baletskoj igri treba menjati u novoobnovljenim koreografijama i što je Balanšin u stvari već uradio nekoliko decenija ranije.

Poistovećenje sa ženskim ulogama – u mnogo slučajeva igrači se, na žalost, poistovećuju sa ženskim ulogama koje izvode i sasvim ozbiljno i profesionalno, tehnički gotovo perfektno, te se za trenutak kod gledalaca izgubi veza između parodije i igre. Ostaje čista igra. U tom momentu smisao postojanja ove grupe pretvara se u svoju suprotnost, parodija u svoju negaciju. Ostaje na sceni nešto sladunjavo, nešto što bi bila čista borba muških igrača za isterivanje žene iz baleta, stav analogan ekstremnim feministkinjama koje zahtevaju poistovećivanje žene sa muškarcem.

Dok ova dva ekstremna prilaza klasičnoj baletskoj igri mogu biti povod za razmišljanje o tome kakva je i kuda ide klasična igra u Americi, u „Američkom baletskom pozorištu" u Njujorku Natalija Makarova prenosi koreografije *Bajadere* Marijusa Petipa sa puno poštovanja prema starini i besmrtnom majstoru, bez namere da menja, ismeva ili o njemu razmišlja.

Tako je u Americi očigledno prisutna čitava skala različitih stavova prema klasičnoj baletskoj igri.

(Dnevnik, 21. decembar 1980; članak je nastao za vreme studijskog boravka autorke u Berkliju (SAD) gde je gostovala grupa Trokadero*)*

Koreografije u Srpskom narodnom pozorištu: skica za studiju

O koreografijama i koreografima, koji su radili duže ili kraće u Srpskom narodnom pozorištu od osnivanja baletskog ansambla (1950) do danas, može se pisati na različite načine. Jedan mogući kriterijum segmentacije bio bi na periode koji po nekim osobinama same koreografije i postupaka igre u njoj, čine neke zaokružene celine. Na primer, pojava nekog novog koreografskog pravca ili nekog drugog događaja kojim se kvalitativno promenilo prethodno koreografsko viđenje igre. Drugi bi mogući kriterijum bio formalan – rad stalno zaposlenih koreografa prema onim koji su gostovali jednom ili dva puta. Ovi prvi su imali više mogućnosti u dužem vremenskom periodu da utiču na promenu postojećeg stanja u baletu.

Za sada smo se opredelili da klasifikaciju postojećih baleta prikažemo na osnovu ta dva kriterijuma, mada smo svesni njihove manjkavosti.

Čini se razložno podeliti period od osnivanja baleta (1950) do danas na sledeća tri perioda:

Prvi period je vezan za rad Marine Olenjine (1950-1953, 1955-1956): osnivanje, prvi koreografski pokušaj u jednočinkama i odlomcima iz poznatih baleta[10]. To je period igračkog konstituisanja ansambla (još uvek ne sasvim profecionalnih baletskih igrača) u posleratno vreme kada je repertoar oblikovan prema sovjetskim izvorima klasične baletske literature (*Bahčisarajska fontana* i slično) i domaćeg baletskog blaga (*Ohridska legenda*, *Simfonijsko kolo*, odlomci iz baleta *Đavo na selu*). Danas je teško više reći o estetskim kriterijumima u tim koreografijama, jer nedostaju nam snimci predstava, a kritike su toplo pozdravljale svaki novi balet. U uslovima na početku stvaranja baletske umetnosti kod nas, svaki je napor doprinosio i njenom utemeljenju. Uostalom, i baletska se kritika formirala i odrastala zajedno sa baletom. Na osnovu onoga što je Olenjina odabrala za početni baletski repertoar, mogu se sagledati njene osnovne ideje o tome šta baletska umetnost u našim uslovima treba da bude – negovanje klasične baletske tradicije (ruskog klasičnog nasleđa) i domaćih nastojanja. To ostaje okosnica repertoarske politike do danas. Svakako je Olenjina, kao koreograf, morala da misli o igračkim mogućnostima ansambla, pa je i koreografski postupak podrazumevao, kako obilje pojednostavljivanja, tako i zadržavanja pantomimskih scena kojima se obezbeđivao jasan tok radnje u baletima sa sadržajem.

[10] Izlaganje u ovom radu oslanja se na već objavljeni rad Ljiljane Mišić *Koreografi i igrači – baletski vremeplov u reči i slici*.

Drugi period vezuje se za ličnost i rad Georgija Makedonskog (1952-1955, 1958-1964) koji nije bio samo koreograf, već i pedagog (u nekim baletima solista) i šef baleta. Tako je mogao uticati na ukupnu estetsku i kadrovsku usmerenost u ansamblu. Prekretnica je njegova postavka celovečernjeg baleta *Labudovo jezero* čime se publici stavlja na uvid igračka zrelost samog ansambla. Po estetskim kriterijumima Makedonski se u postavci stare koreografije znatno oslanja na originalnu, ali ne insistira na vernosti svakog igračkog koraka.

Više je to eho onih koraka i kombinacija koje su u osnovi koreografije Lavrovskog. I u svom celokupnom radu Makedonski se oslanja na klasični baletski repertoar (*Bahčisarajska fontana*, *Šeherezada*, *Romeo i Julija*), ne tragajući za novim koreografskim rešenjima, već uvodeći postojeća, ali po prvi put na novosadsku scenu. Prve generacije školovanih igrača iz novosadske Baletske škole preuzimaju vodeće uloge i omogućavaju koreografu da se isproba i u komplikovanijim zahtevima. Valja tu podsetiti na nastojanja Makedonskog da osavremeni repertoar i našim novim baletima. Tu je *Čovek u ogledalu* Kelemena, sigurno, u estetskom smislu značajan preokret.

Treći period je vezan za ličnost i rad Ike Otrina koji je imao dovoljno novatorskih ideja i dovoljno osposobljen i već oformljen muški i ženski ansambl s kojim je mogao da gradi nove koreografske pokušaje. Već je uočeno da je njegov koreografski interes bio u pravcu modernih koreografskih rešenja. To su u prvoj godini (1964) bili baleti inspirisani aktuelnim događajima u svetu (mogućnost stradanja od atomske bombe, $E=mc^2$). Zatim, tu je prva postavka *Karmina burane* Karla Orfa. Bili su to Otrinovi pokušaji da se baletska umetnost, poput mnogih drugih, šezdesetih godina, neposredno uklopi u svetske tokove, kako po angažovanom sadržaju, tako i po estetici pokreta i koreografije – napušta stari, klasični zahtev konstituisanja koreografije oko igara koji dovode do srećnog završetka. Sada traga za odnosom pokreta i sadržaja, čak i kada je sadržaj samo ekspresija muzike.

Na žalost, u svojim koreografijama, koje je kasnije radio kao stalni koreograf (igrač, pedagog i šef baleta) u novosadskom ansamblu, Otrin nije nastavio tim putem, već se okreće klasičnom baletskom repertoaru (*Pepeljuga*, *Esmeralda*, *Don Kihot*, *Ščelkunčik*) u kojima je njegov udeo kao novatora znatno manji od prvog.

Posle te tri markantne koreografske ličnosti koje su u isto vreme bili i šefovi baleta, pedagozi i imali potpunu mogućnost da oformljuju koreografske profile u novosadskom ansamblu, počinje poslednji period, kada Balet SNP nema stalne koreografe, već se daje mogućnost svima u zemlji (i iz inostranstva) da jednom predstavom pokažu svoj koreografski zanat i profil. Ređaju se gotovo svi jugoslovenski koreografi u periodu od 1968. među kojima se dve sezone Borisa Tonina

ubrajaju u značajnu prekretnicu. Tonin (1969-1971) je u saradnji s kompozitorom Rudolfom Bručijem načinio dva zanimljiva pokušaja povezivanja nove koreografske i igračke tehnike sa sadržajima iz naše neposredne prošlosti (*Noć na pruzi*). Njegov se koreografski postupak znatno oslanjao na tradiciju francuskih koreografa, što je razumljivo s obzirom na dugi igrački staž u toj zemlji. Ostali gostujući koreografi ili su prenosili predstave koje su u drugim baletskim ansamblima već postigle određeni ugled (*Dvoboj* Parlića, *Licitarsko srce* B. Markovića) ili su ostvarili nove, specijalno za novosadski ansambl. Tu valja izdvojiti *Otelo* Henrika Nojbauera (1973) po novom zatevu u koreografskom postupku, ali predstava, na žalost, nije imala dovoljan uticaj da bi se njome obeležila i kvalitativna promena u radu čitavog ansambla. Koreografija Slavka Pervana *Balada o mesecu lutalici* na muziku Radića, mada je imala šansu da učini novi skok u ono što se zove povezanost igra-reč-muzika, ostala je na nivou jednog eksperimenta, kako u koreografskom, tako i u režijskom smislu.

Ukratko, moglo bi se reći da je koreografski posao zavisio, s jedne strane, od ukupne igračke moći ansambla (nikada dovoljno dobrog u muškim igračima) i koreografskih zamisli onih koji su koreografije stvarali ili ih prenosili, s druge strane. Osetile su se tendencije savremenog i modernog, kao i neoklasičnog baletskog izraza, ali oni nikada nisu dovedeni do dominantnih u koreografskom postupku. Objašnjenje je možda u činjenici i da je osnovna repertoarska politika u SNP-u oslonjena na klasični (uglavnom ruski) baletski arsenal, s pokojim novim domaćim ili modernim baletskim delom. U koreografskom postupku se tu malo može i pojaviti. Novosadski, kao i većina drugih jogoslovenskih baletskih ansambala, još uvek bije bitku za osnovne uslove održavanja te umetnosti kod nas, bez značajnih upliva u modernije tendencije u baletskoj igri u svetu na teorijskom planu.

(Pozorište, Novi Sad, broj 3, l5. decembar 1986. str. 7)

Slika žene u baletima – praizvedbama na sceni Srpskog narodnog pozorišta (1947-1994)

Slika žene u novim baletima savremenih jugoslovenskih stvaralaca[11] ne razlikuje se od patrijarhalne slike žene u našoj tradicijskoj kulturi. Ovaj zaključak se može potvrditi analizom likova žena u baletima praizvedbama. Ovde činimo to na osnovu sadržaja baleta štampanog u programu povodom premijere, a ne libreta. Oni nam nažalost, nisu bili dostupni (pitanje čuvanja baletskih libreta u pozorišnim kućama kod nas, treba posebno obraditi, što nije ovde deo razmatranja).

Poredi se ono što je ustanovljena slika žene u našoj tradicijskog kulturi sa osobinama žene datih u tekstu sadržaja (zbog ograničenog prostora ovde nismo u mogućnosti da priložimo i prepisane sve sadržaje odabranih baleta). Odlučili smo se za ovakav postupak zato što su pisani tekstovi jedini jezički materijalizirani trag izvedene baletske predstave. Jedino oni ostaju gledaocima i nakon odgledane predstave, za ponovno čitanje. Za razliku od toga, baletska predstava je ostala zabeležena, svojim izražajnim sredstvima, u pamćenju gledalaca (ili na video traci). Budući da gledaoci ne moraju poznavati i znakovnost baletskog izraza, sve ono što je značenje slike žene prezentovano igrom, može ostati neshvaćeno. Ono što je u tekstu, dostupno je svakom pismenom gledaocu. Zato ne analiziramo završen umetnički čin na sceni već napisani tekst – nameru libretiste.

Ovde nije moguće razmatrati kompleksno pitanje sadržaja pozorišne predstave kao posebnog diskursa koji se oslanja na podrazumevano znanje gledaoca o pozorišnoj predstavi, s jedne strane, i sadržaj programa koji se na nju odnosi, s druge. U sadržaju se daju samo natuknice vremena i mesta radnje, zatim likova i njihovih odnosa. Te informacije gledalac, zatim, treba da uklopi u sopstveno pozorišno iskustvo i iskustvo sa baletskom predstavom. Tako čini i sa likovima žena u praizvedbama u Baletu na sceni SNP-a.

Slika žene u patrijarhalnoj kulturi. Govoreći o ženama u poslovicama, Žarko Trebješanin (1985, 94-101) zaključuje da je slika žene u celokupnoj narodnoj književnosti negativna, s tom razlikom što je u lirskoj narodnoj pesmi i baladi neuporedivo veća naklonjenost prema ženi u odnosu na celokupnu narodnu književnost. Autor navodi čitav niz osobina koje se pripisuju ženi počev od rođenja, pa devojaštva, udaje, majčinstva, do udovištva i starosti. Navodimo ovde one osobine koje su važne za sadržaje odabranih baleta praizvedbi (13):

[11] Detaljnije o drugim aspektima praizvedbi u Srpskom narodnom pozorištu vidi u radu S. Savić (1990).

– slika žene je tamna, za ženu nepovoljna

– jedina svetla tačka jeste predstava majke – ona kao da i nije žena (*Žena je žena, ali majka je majka.*)

– najnepovoljnija i najcrnja je slika žene kao supruge: *Što vrag ne može, to mu zla žena pomogne*!

– žena je zla, lukava, osvetoljubiva, brbljiva, ćudljiva i sl. što je u skladu i sa hrišćanskom tradicijom shvatanja žene kao izvora sveg zla:

– posebno se treba čuvati lepe žene

– na moral žene, odnosno na njeno seksualno ponašanje, gleda se u patrijarhalnoj kulturi Srba veoma strogo – neverna je žena surovo kažnjavana.

S druge strane, kada opisuje stav drugih prema ženi u patrijarhalnom društvu, Trebješanin konstatuje da je to stav nadmoćnog, superiornog bića nad nižim, podređenim i zavisnim. Dominira grub, prezriv odnos prema ženi. Otuda je predlog da se prema ženi mora biti strog, oprezan, s obzirom da je ona opasna, lukava i đavolja. Kada prikazuje odnos žene-majke prema deci, autor konstatuje ljubav majke prema sinu i krajnje negativan odnos prema rođenju ćerke[12].

Slika žene u baletima praizvedbama na sceni SNP-a. Uporednu analizu likova žena u praizvedbama i u našoj patrijarhalnoj kulturi pokazaćemo na primerima celovečernjih baleta izvedenih na sceni SNP-a od osnivanja do danas (1947-1994) (izostavljaju se kratki baleti i koreodrame). Primenjuje se komponencijalna analiza – kom-ponente ženskog lika opisanog u sadržaju programa dovode se u vezu sa komponentama lika žene iz narodne tradicije. Činimo to tako što u tekstu sadržaja pronalazimo jezičke jedinice različite veličine (rečenice, sintagme, reči) koje odgovaraju navedenim sudovima o slici žene u patrijarhalnoj kulturi. Podatke o baletima dajemo u listi 1, a detaljnije analiziramo samo 5 celovečernjih baleta: *Stamena* (1976): *Teuta* (1989); *Orion* (1988); *Kleopatra* (1988); *Kraljeva jesen* (1993).[13]

---

[12] U Srpskom narodnom pozorištu tek od šezdesetih godina počela je praksa da se svake godine izvede barem jedno savrmeno baletsko delo, domaćih ili stranih stvaralaca. Počev od devedesetih godina u Baletu SNP-a koreodrame izvodi N. Kokotović: *U potrazi za izgubljenim vemenom* prema romanu Marsela Prusta, a u libretističkoj obradi Zorice Jevremović. Centralni je lik igre Sven, odnosno pripovedač, koji komunicira s nekoliko različitih ženskih likova za koje je na neki način bio vezan. To su žene iz njegove porodice i/ili najbliže uz porodicu: Odeta, Svenova žena; Žilberta, njihova ćerka; gospođa Verdiren, Odetina prijateljica; Alberina slikarka; tetka Leone, Svanova tetka; Fransoaz, služavka tetka Leoni; Eulalija, družbenica tetke Leone. Druga koreodrama je *Smrt Smail-age Čengića*.

[13] Najzad, u magijsko-mitskom modelu sveta žena je u tesnoj vezi sa zemljom i sa htonskim podzemnim svetom i njegovima mračnim silama i demonima. Otuda je žena glavni izvođač magije.

Baleti praizvedbe u SNP-u u Novom Sadu (1965-1994)

Delo	vreme	libretto	muzika	koreograf	reditelj
Demon zlata	1965/66.	I. Otrin	R. Bruči	I. Otrin	I. Otrin
Triptihon*	1963/64.	P. Pašić	P. Konjović	G. Makedonski	
E=mc²*	1963/64.	I. Otrin	elektronska	I. Otrin	I. Otrin
Noć na pruzi *	1969/70.	M. Hadžić	R. Bruči	B. Tonin	
Stamena	11.5.1976.	J. Đurić,	L. Peraki	F. Horvat	F. Horvat
Teuta	10.4.1979.	F. Horvat	B. Papandopulos	F. Horvat	F. Horvat
Večiti mladoženja	1986	L. Pilipenko	Z. Mulić	L. Pilipenko	
Orion	12.4.1988.	B. Ruškuc	M. Štatkić	S. Pervan	S. Pervan
Kleopatra	25.11.1988.	S. Grebel	B. Polidoris	S. Grebel	S. Grebel
Zemlja*	3.1990.	G. Lenđel	B. Bogart	M. Bogart	
U potrazi za izgubljenim vremenom*	10.1989.	Z. Jevremović	M. Subotić	N. Kokotović	N. Kokotović
Sh'ma	26.4.1990.	S. Džon	M. Subotić	S. Džon	
Altum silencium[14]*	6.6.1992.	Z. Mikulić	S. Divjaković	Z. Mikulić	Z. Mikulić
Kraljeva jesen	10.10.1993.	K. Simić	J. Bošnjak	K.Simić	K. Simić

(baleti sa oznakom* nisu celovečernji, ili su koreodrame)

Najpre se može videti da se za osnovu sadržaja baleta uzima neki istorijski događaj: iz rimske (*Kleopatra*), hrvatske (*Teuta*), ili srpske srednjovekovne istorije (*Kraljeva jesen*). Istorijska podloga treba da osigura istinitost baletskog događanja relevantnog za sadašnjost. Ženski lik u takvim izvođenjima bi onda trebalo da bude, s jedne strane, deo istorijske istine, a sa druge, prisutan u našoj svakodnevici.

Pogledajmo najpre lik Kleopatre koja se u ovom baletu prikazuje samo negativnim osobinama: zavodnica; željna vlasti; svađalica; pristaje da bude stvar (poklon) i da se njome manipuliše; bludnica; osvajačica; sujeverna; dozvoljava da se u nju zaljubi muževljev vojskovođa; a kada ostaje sama hvata je strah i na kraju se ubija. U ovakvoj Kleopatri prikazane su sve negativne osobine žene, i negativne osobine koje se pripisuju muškarcu na vlasti. Drugim rečima, kada je Kleopatra *uletela* u mušku ulogu – političara, stratega i osvajača, dobija negativni predznak iz čega se može zaključiti da žene na vlasti nisu dobrodošle. Međutim, prema mišljenjima nekih istoričara, Kleopatra je

[14] *Altum silencijum* Divjakovića izveden je 1990. takođe u Baletu SNP-a u koreografiji i režiji Marka Bogarta s drugačijim scenariom o čoveku, majci, ženi i smrti.

bila talentovana za politiku i vojnu taktiku, unosila neke specifičnosti koje drugi vladari nisu imali. U nekoj novoj verziji baleta lik Kleopatre čeka svoju psihološku i društvenu nijansiranost i suptilnost, koja bi više odgovarala savremenoj ženi na vlasti.

Teuta. Za drugu jednu kraljicu – Teutu – u sadržaju se kaže da je prkosna (prkosi silama prirode), ne plaši se (gromova), pobeđuje prirodne sile (oluju), dostojanstvena je, naizgled osorna (kažnjava muškarce), ali, kad otkriva pravu ljubav, ona je osećajna i povlači se u sebe, pobeđuje kraljicu u sebi. Ali samo zakratko, jer ona mora učvrstiti vlast, ne birajući sredstva: ne sluša savete mudrih, izdajica je, pohlepna, bespravno se bogati, zbog vlasti se odriče ljubavi. Ako se osobine ove žene-ratnika povežu, vidi se ukupan negativan bilans za ženu na vlasti. I ovoga puta se pokazuje da kada *ona* ima moć, gubi osobine koje je prikazuju u dobrom svetlu žene.

Simonida u *Kraljevoj jeseni*. Lik Simonide u Kraljevoj jeseni, zasnovan na istorijskim podacima naše srednjovekovne istorije, ne odgovara onome što su bile istorijske činjenice. Balet je pravljen prema drami Milutina Bojića, koji je osnovnu nit njene sudbine spo-znao: ona je žena od 23 godine koja ima tako mnogo uslova da usreći ljubavlju, ali bračna tragedija je u njene još detinje crte urezala bol nezadovoljene želje i neodoljivo zanosan patnički izraz rane zrelosti.

Bojić povezuje Simonidinu mladost sa ljubavlju prema Stefanu, mladom sinu kralja Milutina (kome je zapravo maćeha), o čemu doznajemo iz njenog dijaloga sa igumanom Danilom, sveštenim licem kojem se ona takođe sviđa: Ja *hoću Stefana/ za poljubac njegov daću krunu celu/ Mladost moja trune u carskom odelu/ Surovost mi dvorska truje pogled čedan/ Mesto igračaka meni muž se pruža/ O, kako je hladna postelja mog muža/ Za parčence krune prodana sam kao tvoj brat na Golgoti*"

Simonida želi da spase Stefana i smišlja da od svog muža kralja, *u postelji izmoli za Danila episkopat*. Bojić Simonidu stavlja u tradicionalni okvir *ženskog lukavstva* žene u kavezu, kada nužno povlači poteze očekivane u društvu u toj situaciji.

Koreograf i libretista (Krunislav Simić) još više potencira ove *ženske* osobine Simonide (*Dok je izmoždeni kralj tonuo u jesen života, Simonida se razvijala u ženu koja gori od strasti*), zapravo ju je podredio ukusu muške publike (*Nudi mu novac, vlast, krunu i, najzad, sebe*). Libretista još dodaje da Simonida *oseća... bol zbog nezasićenih strasti*.

Pogledajmo sada preplitanje istorijskog i personalnog u ovom baletu.

(1) Poznata je istorijska činjenica da se kralj Milutin u 45 godini po treći put oženio grčkom princezom koja je tada bila još dete, imala je samo 8 godina.

(2) Bojić nešto drugačije povezuje ove istorijske činjenice: drama se događa kada Simonida ima 23 godine, a kralj Milutin 60 – on starac, a ona u prvoj mladosti. Simonida je prikazana kao zavodnička lepotica, kao ona kojoj je potrebna muška ljubav. Zaplet pisac i gradi na toj potrebi. Međutim, tragedija je ove žene upravo u tome što je bez svoje volje, iz političkih razloga, udata kao devojčica za starijeg muškarca – devojka bez devojaštva, udata, a bez poroda. Nisu ni libretista ni koreograf izvukli u prvi plan ovu ličnu tragediju koja se dakako zasniva na činjenicama. Ženski je lik i u drami i u baletu samo povod da se prikažu političke, tj. opšte, a ne individualne prilike. Žena uvek biva žrtvovana za opšte, ono opšte koje muška osoba kroji.

Stamena. *Stamena* nema istorijsku podlogu, ali je svojom problematikom deo naše istorije i sadašnjosti. Radnja se događa krajem 18. veka u Vranju u uslovima mržnje između Turaka i Srba. Reč je o nedozvoljenoj ili nemogućoj ljubavi između osvajača i podanice. Po tome se tema čini modernom, ali način na koji se ostvaruje su stereotipne situacije u kojima se Stamena odslikava: ona je žrtva upravo te nacioanalne mržnje (potreba za osvetom je deo mentaliteta Srba). Ona je najpre žrtva svoje ženske pozicije: ćerke iz ugledne srpske porodice kojoj braća i otac brane da se uda za tuđina – bogatog Turčina, ali neprijatelja.

Reč je o devojci iz seoskog okruženja koju određuje nekoliko tipičnih stereotipa. Ona izlazi *s krčagom* po vodu; braća se vraćaju s puta i *darivaju je skupocenom maramom*, svi se boje Ćerim-age *jedino Stamena ostaje*; aga *uhvati Stamenin pogled*, aga *zatraži vode, ali, zanesen, ne prihvata krčag* (scena podseća na biblijsku scenu Isusa sa devojkom na studencu).

Razvija se istinska ljubav između osvajača i podanice, ali ona nije moguća u patrijarhalnim uslovima u kojima o sudbini ženskog deteta ne odlučuje ona sama, već otac i braća. Da bi se osvetila braći, Stamena se udaje za Ćoru, turskog Ciganina, poslednjeg u mahali. Ona prkosno odbija molbe braće da im ne čini tu sramotu – kada ne može da prevlada društvene okove nametnute joj, žena poseže za osvetom prkosom i inatom.

Orion. U ovom baletu nije sadržaj istorijski već mitski, a glavni lik je muškarac, Orion, koji je takmac boginji Artemidi (bogovi su ga stvorili da na zemlji napravi red). Sa njim je u vezi ženski lik Meropa koja doživljava tragičnu sudbinu: nju otac *ne samo da voli kao otac nego je želi i kao ženu*. Nakon što biva obljubljena od oca, beži od njega, ali nema kud. Jer, susreće Oriona, *koji je želi kao i svaku drugu ženu*, siluje i ostavi, a ona zatim poludi. Priča o Meropi zaista potvr-

đuje tvrdnju libretiste, Bogdana Ruškuca, da je u ovom baletu mitološka priča poslužila da progovori o našem, ali i budućem vremenu. Čitanje sadržaja u programu ovde podseća na nedavni proglas koje su uputile aktivistkinje Centra SOS telefona za devojke u Beogradu u kojem se kaže: *Mnoge devojčice iz Beograda su okovane predrasudama; mnoge devojčice su silovane; mnoge devojčice su doživele incest*... Žena je u ovom baletu predmet muške požude, stvar koja se uzima i odbacuje, njene psihološke dimenzije razrađenije su nego u drugim pomenutim praizvedbama, mada nedovoljno.

Večiti mladoženja. Sadržaj celovečernjeg baleta *Večiti mladoženja* zasniva se na literarnom predlošku poznatog romana Jakova Ignjatovića, rađen s ciljem da se prikaže propadanje jedne vojvođanske bogate porodice. Porodica je u centru pažnje, a ženski likovi služe samo kao primer da se proces propadanja pokaže. Tu je lik ćerke Katice koja se ne može udati po svojoj želji već očevoj, koja u očevoj starosti njega dvori. Zatim je tu Šamika za koga je *majka ostala jedina istinska emocija*. Dva primera žene u patrijarhalnoj porodici – majka kao najveći ideal, i ćerka koja, za razliku od dva sina, otišla iz kuće u svet (Šamike i Pere), ostaje u kući. Ona je pasivna i njome dominira autoritet oca.

Š'ma. Još je jedan porodični balet. To je *Š'ma*, balet kojim se prikazuje tragedija jedne jevrejske porodicer (Polgar) u II svetskom ratu. Tu su dve izrazitije ženske uloge iz građanskog društva.

Jednočinke. U jednočinkama se likovi žena uklapaju u prihvaćeni model žene. Navodimo samo primer *Demona zlata* na muziku Rudolfa Bručija, a prema libretu, koreografiji i režiji Ike Otrina. Reč je o posrnuloj devojci (prostitutki), zapravo, prvobitno nevinoj devojci koja podleže zlatu i bogatstvu, a odbacuje ljubav dobrog mladića. I ovde su ženski likovi ili žrtve ili negativni.

Ako spisku praizvedbi dodamo i spisak onih baleta koji čine klasičan baletski repertoar: *Žizela, Odilija*, vidimo da baletski repertoar nudi tipične ženske likove žrtve muške prevare (ovoga puta princeva): Žizelu je verenik prevario neposredno pre venčanja, nije od toga daleko ni Odilija u *Labudovom jezeru*. U nekoliko navrata na repertoaru je bila i *Crvenkapa* koju pojede vuk dok ona druge dvori i o njima brine.

Ovakvi ženski likovi iz umetnosti imaju potporu i u drugim oblicima obrazovanja mladih i odraslih, na primer, u udžbenicima za osnovne i srednje škole, pa se učvršćuje slika žene iz tradicijske kulture tako da se ona više i ne uočava kao prepreka u menjanju stava prema ženama u našem društvu. Moglo bi se reći da je Balet SNP-a bio otvoren za baletska dela koja se prvi put izvode. Mogućnost se davala i poznatim koreografima i onima koji na taj put tek kreću. Ono što ime je

zajedničko jeste da u takvim baletima žena ima značajnu ulogu, što je i razumljivo, jer je sinonim za balet zapravo još uvek žensko telo.

Međutim, konstatujemo da se ženski likovi prikazuju kao zavisni od muškaraca, one su ili žrtve ili su nesrećne, sačinjene prema modelu koji je muškarac o ženi u kulturi izgradio. Koreni negativnih stavova prema ženi iz tradicijske kulture usađeni su u podsvest, onih koji balete prave, onih koji baletska libreta stvaraju. To smo želeli da pokažemo analizom sadržaja.

U novosadskom baletu nijedan libreto nije pisala žena, za razliku od praizvedbi u Narodnom pozorištu u Beogradu gde ih je bilo nekoliko. Ako želimo da patrijarhalan odnos prema ženi izmenimo, moramo posvetiti pažnju situaciji u kojoj jesmo. Upravo je cilj ovoga pregleda bio da skrene pažnju na postojeću praksu prenošenja stereotipnog patrijarhalnog viđenja žene iz tradicijske kulture u novostvorene balete. Ako i baleti, kao i druge umetničke grane, treba da doprinesu izgrađivanju novog, humanijeg odnosa među polovima, onda je upravo vreme da oni koji balet sačinjavaju (scenaristi, koreografi, reditelji, igrači) priđu oblikovanju ženskih likova sa mnogo više senzibiliteta za psihologiju žene, za njeno mesto u savremenom društvu, nego što je to do sada činjeno.

Analiza bi mogla biti podsticaj za organizaciju jednog savetovanja o pitanjima baletskih libreta kod nas. Ovaj se sud može ublažiti podacima da broj predstava svakog pojedinačnog baleta nije velik, niti se balet zadržao na repertoaru duže od jedne sezone. Tako bi se moglo reći da ovi baleti i nisu obavili onaj uticaj koji im se ovakvom analizom pripisuje.

LITERATURA

Trebješanin, Ž. (1985), Predstava žene u srpskim narodnim poslovicama, Psihologija, Beograd, 28, 87-101.

(Rad je pročitan na naučnom skupu 125. godina Narodnog pozorišta u Beogradu, 16. do 19. novembra 1994, Srpska akademija nauka i umetnosti, Beograd)

Sinteza elemenata u stvaralaštvu Dimitrija Parlića

Dimitrije Parlić na sceni Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu

O ovoj temi do sada kod nas nije pisano pa ću ovde pokušati da dam samo 3 osnovna elementa njegove prisutnosti pred novosadskom publikom.

1. U Novom Sadu je 1977. godine Balet SNP-a igrao jednu, prenetu, koreografiju Dimitrija Parlića: *Dvoboj* Rafaela de Bantifilda. To znači da je tek nakon 27 godina postojanja novosadskog ansambla i 40 godina koreografskog rada Parlića došlo do njihove saradnje na udaljenosti samo šezdesetak kilometara.

Tim povodom sam vodila intervju sa Parlićem (objavljen pod nazivom *Prvi put među nama* u *Pozorištu*, 23. marta 1977.) iz kojeg je novosadska javnost tada doznala da je ovaj veliki umetnik počeo da uči balet u Novom Sadu, u jednoj privatnoj školi krajem triesetih godina. Razloge za jednokratnu saradnju sa novosadskim ansamblom Parlić je elegantno objasnio:

> *Odlazim svuda da radim tamo gde me pozovu, ako imam slobodnog vremena... Ja obično imam načinjen raspored na početku sezone, nekada i dve sezone unapred. Volim dobro da se pripremim za rad, jer želim uvek nešto novo da dam.*

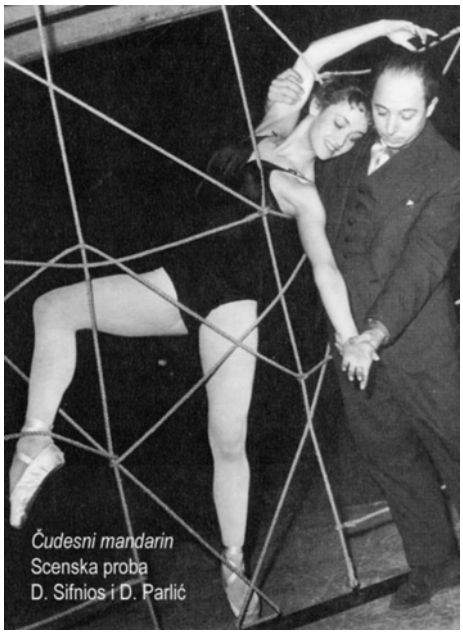
Implicitno ovo znači da politika planiranja repertoara na duge staze ni tada nije bila jača strana uprave Baleta u Novom Sadu, za razliku od Parlićeve navike da bude unapred pripremljen. Nažalost, eksplicitne razloge Parlić nije navodio.

2. Za 45 godina postojanja novosadskog baleta, bilo je samo nekoliko gostovanja Baleta iz Beograda u Novom Sadu. Jedno je bilo sa koreografom Dimitrijem Parlićem (1981, *Katarina Ismajlova)*, jedina praizvedba Dimitrija Parlića, ali na muziku novosadskog kompozitora Rudolfa Bručija (tada na dužnosti direktora Opere i Baleta SNP-a koji je i omogućio gostovanje u N. Sadu).

3. Na III Jugoslovenskom baletskom takmičenju u N. Sadu (1986/87) Milica Jovanović je priredila veče posvećeno Dimitriju Parliću i tom prilikom je novosadska, ali i ukupna jugoslovenska baletska javnost, doznala detalje iz umetničkog rada ovog stvaraoca.

4. Moglo bi se zaključiti da je Parlić tokom dugog pozorišnog veka na udaljenosti od šezdesetak kilometara od svog matičnog pozorišta, u Novom Sadu bio redak gost. Ovih nekoliko događaja poređanih hronološkim redosledom mogu se dopuniti nekom još informacijom u

lokalnoj štampi ili u (*Pozorištu)*, časopisu SNP-a koji precizno i znalački vodi mr Vesna Krčmar. Njegov je, međutim, koreografski uticaj na Makedonskog bio značajan, u onom periodu u kojem je Makedonski stvarao u Novom Sadu (pre svega u *Čovek u ogledalu*, zatim Bizeova *C-dur Simfonija*, *Triptihon*).


Čudesni mandarin
Scenska proba
D. Sifnios i D. Parlić

Epilog: U tekstu *Nedo-re-čena koreografija*, davne 1973. tačnije, pre ravno 24 godine, pi-sala sam o Parlićevoj koreogra-fiji Bizeove *C-dur Simfonije* i tom prilikom napisala (S. Savić, *Balet*, SNP, 1995. 62-63):

Poslednja beogradska pre-mijera daje povoda za diskusiju i o retrospektivi koreografija u okviru jedne stvaralačke ličnosti, ovoga puta u delu Dimitrija Parlića... Čest je, inače, običaj da se vrši retrospektiva dela nekog slikara, književnika, ali je redak slučaj da se u domenu scenskih umetnosti vrši retrospektiva re-žija i koreografija nekog od na-ših pozorišnih stvaralaca. Pravi umetnički doživljaj je bio kada je pre dve sezone u Njujorku izvršena retrospektiva baleta Stravinskog, uglavnom u koreografiji Džordža Balanšina. Sem toga, kod nas je redak slučaj da jedan koreograf dugo godina stvara u jednom ansamblu, kao što je to slučaj sa D. Parlićem u ansamblu Baleta Narodnog pozorišta u Beogradu.

Ako bi se u jednoj sezoni u Narodnom pozorištu napravila retrospektiva koreografija Dimitrija Parlića, onda bi ponovo prikazivanje Bizeove *C-dur Simfonije* (nastale 1953) bilo u svrhu dokumentacije o razvojnom putu ovog našeg talentovanog koreografa. U takvom slučaju bi se moglo raspravljati o koreografiji ove Simfonije u kontekstu tadašnje svetske dominacije apstraktnog (neoklasičnog) baleta Balanšina, čiji se uticaj oseća u Parlićevoj koreografiji. Onda bi se u okviru Parlićevog razvoja kao stvaraoca, mogle tumačiti koreografske slabosti u domenu kombinatoričnosti pokreta unutar jedne kombinacione celine, i o organizacionom odnosu solista i grupa igrača u prostoru, jer se zna da je Bizeova Simfonija C-dur samo eksplozija muzike u igračkom

mediju: u igri bi trebalo da se odrazi sva ritmika i melodika muzike, ali i njena orkestracija i kontrapunkt.

Današnji skup pokušava da nadomesti ovu umetničku aktivnost kod nas.

(Rad je pročitan na stručnom skupu povodom 80 godina rođenja i 10 godina od smrti Dimitrija Parlića, Narodno pozorište i Udruženje baletskih umetnika Srbije, Beograd, 29. april 1997)

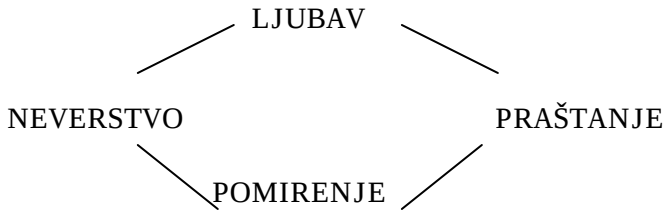
Koreografije Lidije Pilipenko

Posle Dimitrija Parlića (1916-1986), najizrazitija koreografska ličnost u današnjem jugoslovenskom baletu je Lidija Pilipenko. Veliki koreografski opus obuhvata: celovečernje balete, jednočinke, televizijske divertismane i minijature, mjuzikle, operete i drame. Time potvrđuje sopstveno uverenje da koreografi danas ne bi trebalo da budu jednostrani, niti da društvo ima prava da u koreografije drugog reda svrstava izvrsna revijalna ostvarenja.

Od raznovrsnih igračkih žanrova, koje je uvek inovirala, praizvedbe su, u beogradskom i novosadskom baletskom ansamblu, onaj deo njenog stvaralačkog opusa koji menja tok razvoja jugoslovenskog baleta. U osam baleta tokom 17 godina (1981-1997) stvorila je autonomno viđenje, počev od ideje (libreto), preko igračke realizacije (koreografija), do potpune scenske usklađenosti (režija).

Njeno je uverenje *da ne postoji muzika, da ne postoji zvuk... dramsko delo, rečenica, što ne bi moglo da se iskaže pokretom*. Najčešće poseže za literarnim tekstom koji već ima svoje značenje u znanju i iskustvu onih za koje se balet stvara, znanje koje je deo sopstvene narodne, ili svetske umetničke baštine: *Banović Strahinja* (1981), *Jelisaveta* (1986), *Večiti mladoženja* (1986), *Samson i Dalila* (1989), *Vaskrsenje* (1992), *Dama s kamelijama* (1993), *Ljubav čarobnica*, *Šeherezada* (1994), *Izbiračica* (1997).

Duhovni okvir – Niz praizvedbi samo su na prvi pogled raznovrsne u tematici, ali ih objedinjuje jedinstvena zamisao da balet mora pričati *suštinu života*. Tu suštinu autorka vidi u međuzavisnosti cetiri bitne ljudske osobine:





Za autorku su ta četiri stožera pokretačka snaga, poluge koje pokreću na stvaralačku aktivnost, kao znak za druge. Ono što je dinamika tih ljudskih osobina jeste ODLUKA koju u koreografijama Lidije Pilipenko donosi ŽENA: u *Banović Strahinji* ljuba odlučuje da zbog ljubavi ode za tuđina iz muževljeve kuće, pokazujući tako neverstvo, a on joj prašta. U *Dami s kamelijama* Margerita Gotje odlučuje da voljenu osobu žrtvuje za volju oca, što voljena osoba vidi kao neverstvo, a ona mu to prašta. U *Izbiračici* odluka je Malčike da zbog ljubavi prema samoj sebi, ni jednog prosioca ne odabere, što je naizgled neverstvo prema roditeljima, ali je istovremeno uzrok pomirenja sa drugima.

Stav da *žena ima pravo odluke*, značajan je pomak u shvatanju žene u domaćim baletima – praizvedbama kod nas. Do sada su one samo zakrepljivale patrijarhalno shvatanje o ženi, a Lidija Pilipenko ga menja. Funkcionisanje osnovnih životnih stožera autorka pokazuje na sudbini pojedinca, u odnosu na samog sebe (*Vaskresenje*) ili u odnosu na druge, u paru (*Banovic Strahinja* i *Dama s kamelijama, Jelisaveta*) ili zajednici najbližih – porodici. *Toplina roditeljskog zagrljaja* bio bi motiv koji se u razlicitim varijantama proteže kroz njene balete: u *Mladoženji* (*Za Šamiku majka ostaje jedina istinska emocija*; *za svog miljenika Šamiku Sofra sve cin*i.), u *Izbiračici* u Malčiki *roditelji... beskrajno uživaju*, u *Banovic Strahinji* žena čezne da preda roditeljsku ljubav deci. Po tom izboru Lidija Pilipenko pripada modernoj liniji onih svetskih autorki koje su osetljive na sudbime pojedinaca i njihov značaj za društvo.

Vizuelizacija igre – Za tu vrstu koreografskog nauma umetnica bira sredstva koja, kako vidimo, već postaju njeno prepoznatljivo vizuelno rešenje: SAN i BAL. Prvo, kao mogućnost da se realnost još proširi do istine u neistini, a drugo, da se u masi, u ukupnosti drugih, nešto kaže o pojedincu. San je (u *Mladoženji*, *Jelisaveti*, *Izbiračici*) sredstvo da se pruži još jedna dimenzija o osećanjima – ljubavi ili strahu – onih o čijem se realnom životu priča igrana priča. Bal je mogućnost da se u masi, zabavi, u ukupnosti pokaže samoća individue

(*Okružen sam pustošnom samoćom*, kaže Maler u prologu). Po ovome je Lidija Pilipenko takođe deo savremenog mozaika stvarateljki u umetnosti u svetu danas.

Prostor – Fizički prostori u koje autorka smešta svoje sadržaje uglavnom su zatvoreni: odaje, sobe, prostori u kojima se privatnost ženskih likova u svakodnevici i odvija. To je neka vrsta prostornog kaveza, stešnjenog prostora i u moralnom i u društvenom smislu. Otuda fizički prostor u kojem se igra-priča odvija odsijava taj duhovni prostor u koji ih je društvo smestilo.

Vreme – Vreme njenih koreografija je sračunato na univerzalno, svevremeno. Ono se očituje na istorijskom, kao konkretnom vremenu pričanja sadržaja.

Filozofija koreografije je za Lidiju Pilipenko izgrađena: balet mora govoriti o suštini života, tačnije o onome što životu omogućava da traje i da ga menja. Pokreće ga ljubav, menja neverstvo i greh, ali dovodi u ponovni sklad praštanje, u pokušaju da tako večno traje i pomirenje. Da bi medijem baletske igre to ostvarila, poseže za sredstvima kojima će moći realno potkrepiti irealnim – san, i bal – što igri daje maha za onaj sadržaj koji je deo intelektualne i kulturne baštine gledalaca.

Po ovom opredeljenju Lidija Pilipenko je u svojim praizvedbama potvrdila osobeni koreografski prosede kojim se priključuje onom malom broju žena koreografa koje preobražavaju baletsku igru u igru dolazećeg veka.

(Pozorište, april – jun 1997, str. 4)

LIBRETA PRAIZVEDBI LIDIJE PILIPENKO (1981-1997)[15]

1981. Banović Strahinja (Balet u jednom činu)

1. scena. Dvorac Jug-Bogdana u Kruševcu Sudi se ženi Banović Strahinje, sestri devet Jugovića, kćeri Jug-Bogdanovoj za počinjenu preljubu, izdaju doma, imena i muža. Sudi joj cela rodbina. Banović Strahinja ne sudeluje u optužbi, već samo posmatra i razmišlja. Navru mu sećanja.

2. scena. Ljubina soba u dvorima Banović Strahinje u Banjskoj Nesrećna Ljuba svoj svet nosi u sebi. Izgubljeno se kreće po odaji, koja na nju deluje kao zatvor, ne tražeći izlaz. Udaljena od muža, ne zna za ljubav, a opet svaki susret sa njime je mora za nju. On poštuje njeno večito "ne", duboko nesrećan, usamljen. Vlah Alija sa svojim ljudima osvaja Banjsku i pustoši Strahinjine dvore.

---

[15] Libreta su data hronološkim redosledom koji je u analizi pokazao svoju suštinsku važnost.

3. scena. Pustošenje Banjske Banjska je pretvorena u prah i pepeo. Osvajače vodi Vlah Alija, silan, obestan, sirov i surov, hrabar do bezumlja, prkosan i samovoljan odmetnik od samog sultana.U ruševinama on nalazi Ljubu izgubljenu ali slobodnu. Njihov susret rađa trenutnu strast i neugasivu sudbinsku ljubav, tako da ona bez reči polazi za junakom Vlah Alijom, napuštajući sve što ju je dotle okruživalo.

4. scena. Među ruševinama Banjske Strahinja je sam, poražen i ponižen kao muž, moćnik i čovek. Ljubin odlazak ga duboko pogađa, njegov mir je poremećen, plemenitost i vera u ljude su uzdrmani. On polazi za otimačem i Ljubom, da bi junački razrešio svoju životnu sudbinu.

5. scena. Na Kosovu kod čadora Vlah Alije U ratničkom šatoru je i ložnica Vlah Alije i Ljube. Ona dočekuje muža koga je izneverila, sve mu priznaje. Vlah Alija ih prekida, zaustavlja svoje ratnike. Počinje veliki viteški dvoboj, pošten i bez ustupaka. Posle duge i teške nesređene borbe iscrpljeni protivnici padaju i mole Ljubu da ona odluči i presudi. Ona muški rani Strahinju, ali ne prilazi Aliji, već ostaje sama, svoja. Ranjeni Strahinja nalazi snage da ubije protivnika, i vodi -ženu u tazbinu.

6. scena. Dvori Jug-Bogdana u Kruševcu (sudnica) Ljuba kleči, odsutna, ne slušajući optužbu koju iznose majka i braća. Osuđena je na smrt, jer je okaljala ime, izneverila i izdala muža. Stari Jug-Bogdan pod teretom događaja i presude, koju intimno ne prihvata, umire. Strahinja u svojoj kristalnoj zagonetnoj nadmoći, oprašta Ljubi, uzdižući se tako iznad svog vremena, svoje klase i svog položaja, i pruža joj ruku. Ljuba polazi za njim. Kuda? Da li je ona ikada bila njegova, da li je ona uopšte bila ičija?

"Ne dam vašu sestru poharčiti,
Bez vas bih je mogao stopiti,
Al' ću stopit' svu tazbinu moju,
Nemam s kime ladno piti vino;
No sam ljubi mojoj poklonio.
Pomalo je takijeh junaka
Ka' što beše Strahinjiću Bane."

1986. Jelisaveta (Balet u dva čina)

I čin. 1. scena. Većnica U Crnu Goru stiže glasnik iz Venecije i potvr-đuje najavljenu pretnju sve moćnije turske imperije moleći za pomoć. Podseća kneza crnogorskog, Đurđa Crnojevića, da je Duždu, ocu Jelisavetinom, obećao: "hiljadu vojnika, hiljadu života za Veneciju.

Dok u većnicu ulaze knezovi i vojvode, predvođeni serdarom Radošem Orlovićem, velikim rodoljubom, knez Đurđe razmišlja o sudbonosnoj odluci koju mora doneti. Među velikašima je i Staniša, brat knežev, ratnik od reči i ubeđenja. Posle duge rasprave veće odlučuje da Veneciji odgovori sa ne. Uz usamljenog kneza, koji je ostao bez podrške, samo je njegov verni perjanik. U većnici koja se polako prazni prepoznaje se silueta kapetana Đuraška, ratnika koji je knezu bio blizak do Jelisavetinog dolaska na dvor. Ponešen Jelisavetinom lepotom i rastrzan i progonjen ljubavnim strastima, Đuraško lako postaje plen njenih planova.

Izdajstvo koje će Đuraško počiniti najavljuje raskol i tragediju.

2. scena. Odaje kneginje Jelisavete Kneginja očekuje dolazak kapetana Đuraška. Glavne krivce za odbijanje pomoći njenom narodu ona vidi u serdaru Radošu Orloviću i kneževom bratu Staniši. Zavođenje kapetana Đuraška, uz sva ponižen-ja, Jelisaveta doživljava kao osvetu. Vujo, perjanik, odan knezu do smrti, slučajno otkriva Jelisavetine planove i uklanja tragove preljube: ona je za njega uvek bila strankinja. Ne znajući za planove Jelisavetine, Đurđe u njenoj ljubavi traži utehu. Ona pred njim optužuje serdara Radoša Orlovića za odluku i traži progonstvo. Pritisnut ženskom lukavošću i njenim suzama, Đurđe izdaje naredbu za progonstvo Radoša Orlovića.

U odaje Jelisavetine bez poziva ulazi Staniša, brat knežev, suprotstavljajući se odluci o progonstvu. Ni pretnje, ni prokletstvo, ne menjaju kneževu odluku: Staniša odlazi u besu.

3. scena. Razgovor Opterećen sopstvenom krivicom Đuraško beži iz dvora i sa sinom Ivanom susreće ženu Martu. Duboko skrivajući patnju, Marta snagom svoje ljubavi prašta Đurašku.

4. scena. Progonstvo U prognanom starcu prepoznajemo serdara Radoša Orlovića. Knežev brat Staniša sa sinovima serdara Radoša kuje zaveru. Zaslepljen mržnjom sklapa savez s Turcima, prevodi k njima vojsku, i tako ojačan kreće da se osveti Crnoj Gori, svom bratu i snahi Jelisaveti.

Bezumni čin izdaje pokušava da spreči Radoš. Sve je, međutim, kasno jer se i Mara, njegova kći, pridružuje osvetnicima. Starac je sam napušten, poražen i nemoćan da se suprotstavi stihiji. Jedini on vidi surovu istinu, jedini on naslućuje tragediju koja se nadvija nad crnogorski narod.

II čin. 5. scena. Odaje kneginje Jelisavete Opterećeni sopstvenim krivicama, Đurđe i Jelisaveta, hodaju besciljno. Jelisavetu sve više obuzimaju strah i griža savesti; sve češće je u košmaru i snoviđenjima.

6. scena. Rat kao snoviđenje U snoviđenjima Jelisaveta doživljava sve strahote sukoba i smrti na bojnom polju. Vidi kako umiru i Boško i Bogdan, sinovi Radoevi; vidi i smrt Đuraškovu od Stanišine ruke. Tu je, poput Erinije, i Đuraškova žena Marta koja je silovito progoni.

Jelisaveta gubi razum.

7. scena. Venecija; Trg Svetog Marka Poniruć i u svet bezumlja, Jelisaveti se priviđa rodna i voljena Venecija: detinjstvo, mladost, venčanje. I upravo je tu početak njene tragedije - taj čin venčanja i trenutak kad Đurđe nesvesno daje sva obećanja njenom ocu, mletačkom Duždu.

8.scena. Crna Gora Na okupu je poražena i ponižena porodica: napadaju se, optužuju i međusobno brane. Tu je i Jelisaveta koje se ništa ne dotiče u beznađu vlastite tragedije. Samo je Radoš Orlović svestan da, u odlučujućim trenucima, svojom iskrenošću prema knezu, ni vernošću prema narodu, ništa nije mogao da učini za njihovo dobro, a ni za dobro svoje porodice.

1986. Večiti mladoženja (Balet u dva čina)

Prolog Zaboravljen, usamljen, star i u siromaštvu, Šamika živi u svojim snovima. U njima su svi oni dragi i bliski koji su ga uvek voleli i divili mu se. Za

Šamiku majka ostaje jedina istinska emocija... i sada ga na kraju životnog puta posećuje...

I čin. 1. scena. Mladalaštvo Porodicom Kirić u duhu tradicije i neograničenog autoriteta neumoljivo vlada i sve konce povlači otac Sofra. Katica, Sofrina kći, stasala za ljubav i udaju, voli siromašnog oficira Lačmana. Po odluci Sofre, Lačmanu nije mesto u porodici Kirić. Katicinog izabranika hladno odbija, a njoj ostavlja jedini izbor - očev izbor. Iznenadni dolazak Pere, Sofrinog starijeg sina, uz već poljuljano roditeljsko poverenje, zaoštrava sukob između oca i sina i čini ih sve daljim. Pera je neosvojivo svoj i to Sofru oduvek ljuti. Ali zato za svog miljenika Šamiku, Sofra sve čini. Šalje ga na škole, sa željom da lozu i moć porodice Kirić nastavi Šamika.

"Sine, ženi se!" - reči su koje Sofra s molbom i suzama upućuje Šamiki.

2. scena. Bal Bal kod Sofre Kirića daje priliku viđenijim devojkama da možda postanu izabranice Šamikinog sina i tako uđu u porodicu Kirić. Dok bal protiče u idiličnoj atmosferi, Katica i Lačman se opraštaju. Neočekivani upad na bal pijanog i prkosnog Pere unose haos i strah. Snagu da se suprostavi i da ga zaustavi nalazi samo devojčica Juca. Svojom blagošću, naivnošću i iskrenošću, prekida pir pomahnitalog Pere i pruža ruku spasenja nesrećnoj Lujzi. Tek tada, kada su strah i nelagodnost prošli, Šamika postaje opet onaj stari, spreman na svoja prazna kavaljerstva i večna oklevanja. Odvodi Lujzu...

3. scena. Reči Obećavajući brzi povratak, prepun izvinjenja, bezazlene rečitosti i izjava ljubavi, Šamika ostavlja Lujzu i odlazi.

II čin. 4. scena. Maskenbal (Mnogo godina kasnije) Gradski trg. Pod velom maski započinje život igre i veselja. Uz slugu Jovana, oronuli starac - Sofra Kirić. Kao i uvek, Sofra čeka povratak svog Šamike. Katica je uz oca, ali srcem sve dalje od njega. Devojčica Juca je sada odrasla devojka. Sa dugog puta vraća se Šamika i kao nekad unosi uznemirenje i živost. Za trenutak, Sofra će sve zaboraviti, oprostiti i ponovo zamoliti - "Šamika, ženi se!". U mnoštvu lica Šamika otkriva devojku Jucu i polazi za njom. Dolazak svadbara ga zaustavlja. U nevesti prepoznaje Lujzu. Dok svetina igra i slavi svatove, pijani Pera odvlači Sofru.

5. scena. Skrovište Perinu ludačku nameru da obesi oca i tako ga kazni za svoj promašeni život zaustavljaju Katica, Šamika i Jovan. Umirući u Perinim rukama, otac priznaje svoju zabludu i shvata tragične nesporazume koji su rasuli njegovu porodicu.

6. scena. Juca Na pragu starosti Šamika posećuje još samo nesrećnu i teško bolesnu Jucu. U želji da život nadvlada smrt Šamika je prosi. Kasno je za sve. Juca umire.

Epilog Želje, nade i porazi sada su prošlost. Uskovitlani likovi i uspomene odlaze. San je nestao. Šamika ostaje sam.

1989. Samson i Dalila (Balet u dva čina)

Ja, Samson, rodio sam se u molitvama svoga napaćenog naroda. Moje rođenje zaslužio je moj narod. Vojevanje, kao i mesto koje mi odrediše da vladam i vodim svoj narod, prihvatio sam kao sudbinski znak koji primih zadat mi po rođenju.

Sveto ognjište, izvor patnji i stradanja moga naroda srušismo. Na strah su zaboravili, a ja sam ga otkrio... Osetih zamor i usamljenost. U mojim snovima progonili su me glasovi opominjući na bezgrešnost. Sve blisko ljudskom rodu i mogućnost počinjene greške, bila mi je uskraćena. Pripadao sam njima, najmanje sebi. Prelepa Dalila, vladarka srušenog hrama, iskustvom življenja i veštinom žene, uznemirila je moju savest. Dalila postade moje iskušenje, moj progonitelj i strah. Sa Dalilom sam otkrio davanje kao i ljubav. Zaboravio sam na svoju čvrsto datu reč o pripadanju. Optužili su me za izdaju koju ne počinih. Moja moć, snaga i vlast - to nisam bio ja, bili su to oni sami. Setih se starca iz snova... "nikada slabost svoju pa bila i ljudska ne otkri osim sebi samom". Moj narod nije imao milosti za moju "slabost". Oprostili su mi tako što su me napustili i zaboravili. Razumeo sam ih. Hram, simbol moći, naći će se na svojim starim bedemima. U besmisao pobede i opojne vlasti srušiće ga. Molio sam se za sebe i njih.

Epilog Ja, bez imena i poziva, rodio sam se i zalutao u novi, meni nepoznati svet. Sa mudrošću i strepnjom da više znam ušao sam slobodno među njih. Bio sam srećan. Ali sam bio srećan i kada slobodno odoh od njih. Slobodu drugih ostavio sam zarad ljubavi. A slobode se proždiru, postaju neprijatelji jedna drugoj.

1993. Dama s kamelijama (Balet u dva čina)

Sa prvih stranica romana *Dama s kamelijama* izdvajam sledeće redove:

- Gospodine, rekoh mu da li bi ste mi mogli reći ime osobe koja je ovde stanovala?

- Gospođica Margerita Gotje.

- Poznavao sam tu ženu po imenu i iz viđenja.

- Kako! - rekoh čuvaru - zar je Margerita Gotje umrla?

Inspirisan istinitim događajem o sudbini mlade, lepe i teško bolesne pariske kurtizane Marije Diplesi, Aleksandar Dima Sin podario je umetnicima priču o *Dami s kamelijama*, koja je inspirisala i veliki broj umetnika, tako da u istoriji pozorišta, muzike i filma Margerita Gotje i danas živi.

I čin: Prolog Armane dragi, pričam ti o tvojim lutanjima i suzama posle moje smrti. Nismo zaslužili taj pakao ni ti ni ja... sećam se.

1. scena. Teatar komi u Parizu Hrabro sam ušla u foaje na premijeru. Gledalište kao i uvek puno prepoznatljivih lica. Faustin sa svoje dve čudesne prijateljice uvek je prisutan na svim važnim javnim mestima u Parizu. Moja pojava uvek izaziva pažnju. Biti kurtizana za mene je prirodna stvar. Gospodin "Ka" je plemenit i bogat. Ovo drugo je od veće važnosti. Pridans "brine" o meni i živi od mene. Tvoj dolazak u teatar, tvoje lice - izneverila sam sebe. Videla sam samo tebe. Osećanje novo. Posle našeg susreta brzo i burno su nas razdvojili. Nisam se čudila tvom ocu... pa ti si Arman Dival - plemić.

2. scena. Dom Margerite Nisam bila iznenađena tvojim nenajavljenim dolaskom. Gospodin "Ka", kao i Pridans, uvređeni, napustili su nas. Armane, dra-gi, šta dalje reći...?

II čin. 3. scena. Selo kraj Pariza Vratio si se u Pariz. Ostala sam sama, ali srećna. Nikada ti neću reći koliko sam slaba i bolesna. Često razmišljam o smrti i

ovako mi se ponekad čini da veoma dugo živim. Nanina je pored mene. Tebe i nju jedino istinski imam i volim.

Iznenada vraćam se u Pariz. Jednoga dana ćeš saznati koliko sam nesrećna zbog odluke koju sam morala doneti. Gospodin Dival, tvoj otac, bio je tu. Razumem ga. Morala sam se povinovati njegovoj odluci i prihvatiti njegove predloge. Da li ćeš bar nekad saznati istinu? On moli da se zauvek rastanemo! Kako je samo mogao?

4.s. Kockarnica Pravo mesto za nesrećnika, izgubljenike kao ja. Sve sam slabija, bolesnija. Vreme koje mi preostaje ionako me više ne interesuje. Tvoj bes, uvrede i optužbe primila sam mirno. U mojoj glavi svi su već umrli, pa i nesrećni Faustin - svi osim tebe. Kockari su mrtvi ljudi. Tvoj otac će ti možda nekad reći istinu. Radi mene, radi nas, radi naše ljubavi.

Epilog Ne znam da li sanjam, ili već spavam večnim snom. Moja Nanina je pored mene, ali je više ne prepoznajem. Pridens će primiti sudskog izvršioca i namiriti moje dugove... Zaspala sam srećna u tvom zagrljaju.

1994. Vaskrsenje (Balet u pet slika)

I slika. 1. scena. Detinjstvo: učenje života.
II slika. 2. scena. Momaštvo : spoznaja o ljubavi.
III slika. 3. scena. Zrelost : nova iskustva.
IV slika. 4scena. Usamljenost : Molba za praštanje.
"JA SAM OD BOGA I HOĆU NJEMU DA SE VRATIM"
V slika. 5. scena. Starost: dobrovoljno pristajanje na sudbinu i nestajanje
Vaskresenje
"MUZIKA NIŠTA OSIM MUZIKE" Maler

1997. Izbiračica (Balet u dva čina i pet slika)

I čin. 1.slika. Dom porodice Sokolović ... Sve bi bilo dobro, ali nije, razmišlja Malčika. Baš me nerviraju. Dosadni su i mama i tata i moja draga Saveta, pa i sluga Jovan. Baš se pitam: Zašto je sve po mojoj volji i zapovesti, odgovora mora biti - ... pa zato što ja tako hoću, eto odgovora. Ni muziciranje, ni preobuka, ni uživanje u sebi, ništa ne može zadovoljiti Malčiku do njene smišljene igrarije.

Ali eto neplanirane prilike, ushićena je Malčika. Gospodin Štancika elegantan i uglađen uvek rado viđen gost porodice Sokolović. Baš dobra prilika za našu Malčiku, razmišljaju Sokolovići. Ali eto i gospodina Tošice. Zbunjen, ne krije svoju ljubav prema Malčiki. Uz opštu pometnju, bez najave eto i gospodina Branka. Tri kavaljera, koja uživancija za zabavu i radost, sa smeškom ih posmatra Malčika. Samo ona zna, e, baš neću ni jednog, a Branko i ovako voli Savetu i ona njega.

O Štanciki i Tošici neću ni da razmišljam... zaključuje Malčika.

2. slika. Zabava kod Sokolovića Sa velikom važnošću i radošću gospođa Jeca i gospodin Sokolović dočekuju veliki broj gostiju na popodnevnu zabavu.

Sluga Jovan na usluzi navikao na zabave i umor posle njih, ali šta je tu je, proživeo je on svoj vek kod plemenitih i dobrih Sokolovića.

Nailazak mnogobrojne porodice Timić izaziva opšte ushićenje. Milica, njihova najstarija kći, drugarica Malčike i Savete, i ona je stasala devojka za udaju. Gospođa Kata vična u dobrom raspoloženju preuzeće, kao i uvek, glavnu reč I, naravno, odmah primetiti tri mlada gospodina, plan je tu, nije šala imati devojku za udaju.

U opštem raspoloženju i igri "ćorave bake" Malčika će skovati plan da svi vide koga Saveta voli, a i taj lepi Branko, neka se već izjasni. Malčika voli Savetu.

Dobro raspoloženje dostiže vrhunac. Baš je uspela zabava. Zadovoljni su Sokolovići, ali šta je našoj Malčiki - pitaju se. Pa zar ona ne vidi poglede gospodina Štancike upućene Milici, zar ona ne vidi istinu u Savetinim i Brankovim očima, a i gospodin Tošica, tako odan svojoj ljubavi - našolj Malčiki, jadni smo ti mi sa našom Malčikom.

II čin. 3. slika. Soba za počinak Sokolovića Umorni, brižni, baš zabrinuti oko svoje Malčike ni san im neće doneti olakšanje. Zabava je uspela, Malčiku svi obožavaju, ali,avaj, kada ona ne zna šta može i koga hoće.

Ništa nam ne vrede prebacivanja i optužbe - nismo krivi.

Malčikine noćne "šetnje" - na njih su navikli, "pa dete mora i da prošeta, pa i u snu ako joj se tako prohte" zaključuju Sokolovići.

4. slika. Sanja Malčika Zašto plačem, gde su oni koje ja volim, zašto su me svi napustili i zaboravili. Ali Bože, hvala Ti, pa to je bio samo san.

Zar Opomena u snu? Kao na javi!

Dajem obećanje promeniće se Malčika.

5. slika. Dom Sokolovića Danas je veliki dan - veliko slavlje. Gospodin Sokolović i gospođa Timić i nekako, ali gospođa Jeca i gospođa Kata - u suzama radosnicama.

Nije šala udavati kćeri. I to tri venčanja: Malčike, Milice i Savete.

A taj Tošica, odkud to, kakva promena, pitaju se svi. Pa eto odgovora, misli Malčika, ljubav ona izistinska.

Pedagogija moderne igre kod nas: kako je dosegnuti?

Na početku beše klasičan balet – Napor za promenom u paradigmi umetničke igre krajem XIX i početkom XX veka može se staviti u slogan: za jedinstvo telesnog, duhovnog i intelektualnog. Ovim sloganom izražena je želja da se promeni shvatanje utemeljeno u civilizaciji koje se zasniva na podvojenosti duše i tela, razuma i emocija, ali i podeli na muškarce i žene, na moćne i podređene. U okviru takvog osnovnog koncepta jeste razmišljanje o umetničkoj igri.

Tehnika klasičnog baleta, sa svim prepoznatljivim osobenostima u pojedinim geografskim i igračkim centrima (ruski, francuski, engleski, danski) društveno je prihvaćena, tačnije dominirajuća. Postepeno je tokom XX veka klasična baletska igra dobijala oreol jedne ispravne tehnike koju priznaju svi, a ostalo odstupanje od norme, od dobrog, pa time i manje vredno. Klasičan balet je izborio sve oblike institucionalnosti: najpre pozorišne trupe i škole koje finansira država (sistem stipendija za dalje usavršavanje u inostranstvu u nekim od navedenih centara), zatim udruženja, velika imena (igračka, koreografska), ali i prateće oblike: udžbenici, knjige, rečnici, časopisi, takmičenja, skupovi, nagrade i dr. Sve ono što jednu disciplinu u društvu uobličava kao prihvaćenu, učinjeno je sa klasičnim baletom u svetu, pa i kod nas.

Jedan od razloga za primat u društvu je i to što klasičan balet ima razrađenu metodiku obučavanja učeničkog tela pomoću različitih vežbi, izvođenih na osnovu pravila propisanih za formu pokreta (up. knjiga A. J. Vaganove, 1949, Mej i Bazarove, 1998). Drugi razlog je što su teme ovom tehnikom obrađivane uglavnom minimalno društveno angažovane: vile, kraljice i prinčevi, zaljubljena Žizela, teme su usmerene na sentimentalno doživljavanje igre (up. feminističku kritiku modernog baleta kod Ive Gatin, 1998).

Moderna igra je došla do promeni svet – Moderna igra želi da ukine navedeno dvojstvo u pojedincu i društvu, pa pojedinci izrazite kreativne snage traže puteve u različitim domenima.

Zato nastojanja u modernoj igri na početku XX veka možemo posmatrati pre kao skup različitih ponuda za promenu nego jedinstveni sistem, ali tokom njegovog trošenja sve do danas on se nazire, mada još uvek nedovoljno da bi smo kazali da je moderna igra dominantna. Ako se, dakle, vek uzme kao vremenska konstanta u okviru koje posmatramo pojavu, možemo reći da je moderna igra pokret koji otpočinje na samom kraju XIX veka, traje kroz XX i koji će, verujem, u sledećem imati mnogo bogatije dimenzije i smisao u okviru civilizacije

naklonjene vizuelnom, univerzalnom, kosmičkom i jedinstvenom. Na kraju XX veka hvatamo proces u jednoj razvojnoj fazi.

To je pokret koji ima izrazito društveno angažovanu incijativu: da igrom promeni svet i obezbedi slobodu, mir, ljubav, kreativnost i međusobno razumevanje. Tokom XX veka ova ideja se različitim oblicima prenosila od jednih izrazitih ličnosti na druge, ali, na žalost, ono što bi moderan balet učinilo čvrstim i uticajnim nije stvoreno – sistem institucija kojima se upire u društveni sistem.

Obim ponuda moderne igre u svetu – Mada ima ponuda modernog izraza gotovo u svakoj sredini, ipak se dve najčešće pominju kao one u kojima je moderna igra nastajala i naterala društvo da ih prizna kao moderne za čitav svet: Severna Amerika i Evropa (Nemačka, Francuska, Holandija, Engleska). Neki smatraju da je reč o autentičnim i, u prvo vreme, nepovezanim inicijativama u ovim svetskim regionima, dok drugi pronalaze zajedničku nit, budući da su prvi revolucionari igre obilazili svet, susretali druge umetnike i propovedali nove ideje u različitim delovima; u nekima su uhvalile korene, u nekima su prohujale, a u nekima su inspirisale promene.


Rut Sen Denis, 1908

Razlike određuju modernu igru – u AMERICI modernu igru otpočinju krajem XIX veka tri samouke žene izrazite umetničke osobenosti: *Isadora Dankan* (Isadora Duncan, 1878-1927), *Loi Fuler* (Loie Fuller, 1862-1928) i *Rut Sen Denis* (Ruth St. Denis, 1879-1968). Svaka od njih traži sopstvenu igru: Isadora oslonjena na grčku filozofiju življenja i zamisao o slobodnoj igri; Loi traga za onim što igri daje novu dimenziju, a to su osvetljene i boje; Rut se okrenula Orijentu i Indiji. Sve tri stoje na početku priče o stvaranju moderne igre i novog shvatanja života. Na primeru Isadore Dankan pokazaćemo kako izgleda proces postepenog preobražaja pod uticajem izrazite ličnosti u modernoj igri.



Isadora Dankan je, prema mišljenju istoričara igre, igrača, koreografa, duhovna utemeljivačica moderne igre.To, pre svega, znači da načela igre koje danas vidimo u modernoj igri različitih američkih i evropskih trupa, imaju zajedničkog s onim što je ona početkom veka zastupala – da je umetnički život (*Od samog početka ja sam igrala isključivo svoj sop-stveni život*, piše Isadora u autobiogra-fiji). I jedno i drugo ona zasniva na slobodi (bila je protiv institucija – pozorišnih i bračnih), i ljubavi (jedino su merodavni iskreni i neposredni ljudski odnosi).

Isadora umetnost shvata kao napor da se izrazi istina sopstvenog bića gestom i pokretom i zato igra treba da bude izraz fizičke slobode (oslobođena svega što sputava telo) i duhovne (oslobođena od ideoloških pritisaka svake vrste). Ljubav čini osnovu i umetnosti i života, umetnost se ne može razdvojiti od ljubavi (*umetnost je jedini ljubavnik, samo on ima čistu viziju lepote, a ljubav je slika duše kojoj je dopušteno da se zagleda u neprolaznu lepotu*).

Sopstvenost, sloboda, ljubav i lepota osnovni su stožeri Isadorinog traganja za jednistvenim, iskonskim pokretima kojima se svako-dnevno uzdiže na nivo umetničkog.

Jedinstvene gestove oblikuje u praznom scenskom prostoru, oslobođenom dekora (samo plave zavese upućuju da je u pitanju pozorište, a ne život), bosonoga, raspuštene kose, obavijena prozirnom tu-

nikom, Isadora gradi put novom viđenju smisla i cilja igre u prostoru i vremenu. Ona negira umetnost baleta, a priznaje umetnost duše (*Ubrajam sebe u neprijatelje baleta, jer smatram da je to lažna i besmislena umetnost, zapravo, moje je mišljenje da balet uopšte ne spada u umetnost*).[16]

Isadora kao inovatorka, inspiratorka, izuzetna individualnost, jeste model za sve inovatore u modernoj igri, jer je svako od njih imao tu harizmatičnu snagu kojom je najpre izmišljao, zatim inspirisao druge, i uveravao i ubeđivao da promena može biti ostvarena, moderna. Moderna igra je bitno ideološki određena u tom smislu da nastaje u društvima u kojima je akcenat stavljen na ispoljavanje individue (posebno u Americi tome je dodat još i rivalski koncept, što znači da možeš uspeti jedino ako si različit, osoben), zato moderne igre uglavnom nije bilo u socijalističkim zemljama, uključujući i našu.


Marta Grejem

Drugu generaciju izuzetnih stvaralaca u Americi u XX veku čine po sve-mu različite ličnosti: *Marta Grejem* (Martha Graham), *Doris Hamfri* ((Humphreu), *Hoze Limon* (Jose Limon) i *Džerom Robins* (Jerome Robbins) (više nisu među nama). Hoze Limon (1908-1972) je na osnovu naučene tehnike Doris Hamfri i Meri Vigman (Mary Wigman) nastavio traganje da pokretom izrazi emocije i iskustvo čoveka. U tome insistira na skladu muzike i igre.

Ovde ubrajamo *Elvina Ejlija* (Alvin Ailey) i *Elvina Nikolaja* (Alvin Nikolais), ali i postmodernističke napore *Mersija Kaningama* (Merce Cunningham) koji umetničku energiju usmerava na formalnost gesta pojednostavljenog do prototipičnog, tačnije, istražuje granice pokreta – gde on prestaje to da bude. Ovaj istraživački cilj u igri zasnovan je na istom traženju u psihologiji toga vremena u Americi (iz kojeg je posle prešao u druge domene nauka i umetnosti): pitamo se šta je

[16] Od onoga što je Isadora radila, malo je ostalo. U našoj zemlji gotovo ništa, sem nekoliko valjanih članaka, prevoda autobiografije i nešto fotografija. Pre bi se moglo reći da je mnogo više negativnog naboja prema njenom privatnom životu nego razumevanja za inovatorske inicijative koje su se ostvarivale tokom ovog veka. Čak je o njoj teško naći podatke u redovnim predavanjima iz modernog baleta u Baletskim školama Beograda i Novog Sada. To je, uostalom, i glavna teškoća s ostalim velikanima u modernom baletu: Martom Grejem, Meri Vigman i drugim inovatorkama. Ali inovatorke i u drugim granama naše civilizacije ostaju nevidljeve i zapostavljene, pa se opšti patrijarhalni koncept shvatanja žena nameće i u ovom pojedinačnom primeru moderne igre, ne samo kod nas.

osnovno i nepromenljivo u svakom pojedinom elementu života, pa onda i pokreta, kao elementa svakodnovnog kretanja. Ne zaboravljamo da je za Kaningamovu orijentaciju važna njegova saradnja sa kompozitorom Džonom Kejdžom (John Cage) koji traga za istim principima u muzici. To u praksi znači da Kaningam odbaciju sve ono što je naslaga na pokret, pre svega emocije, zatim kostim, na dramsko fraziranje i naraciju.

Treću generciju inovatora moderne igre čini poveća grupa mladih, od kojih neka nastavlja već proverene tehnike prethodnika, drugi ih kombinuju, treći traže nove puteve. Svi su, uglavnom, svesni da igrač mora znati sve o igri: klasičnu, modernu, džez, step, ako hoće dobro da prođe na umetničkoj pijaci. Otuda ne govorimo više o jednom tipu pedagoške obuke, nego sumi svih vrsta igara. Igrači je akumuliraju tako što idu iz jedne škole (ili trupe) u drugu, razmenjuju iskustva.[17]

U EVROPI je ideja o modernoj igri nastala spontano, najverovatnije nezavisno od onoga što se dešavalo u Americi, ali sa sluhom za onu stranu. Najčešće se pominju Nemačka, Francuska, u novije vreme Holandija i Engleska kao zemlje u kojima moderan balet ima valjanu reputaciju i istorijsku utemeljenost u društvo.



U NEMAČKOM govornom području, ekspresionizam afirmiše novi-ne, pre svega osmišljeni sistemi igre Rudolfa fon Libana (1879-1958), Austrijanca, koji je (u Cirihu) stavio inovatorski akcenat na odnos muzike i gesta, podrazumevajući pod muzikom i tišinu, udaraljke i različite druge izvore zvuka koji je ritam telu. *Pokret prati muzika, a ne obratno* – tvrdi on. Sistematičan, uspeva da sačini pismo za zapisivanje igre (kinetografija) i time ostavi nasleđe neke koreogra-fije. Njegovu zamisao nadalje razrađu-je njegov učesnik Kurt Jos (Joss, 1901-1979) u čijoj se školi obrazovala Pina Bauš (Bausch, 1940), dopunjavajući školovanje u Amarici. Nakon povrataka u Evropu, Pina Bauš osniva pozorište u Vupertalu. Tri gene-racije umetnika usmereni su istoj estetskoj – ideološkoj osnovi – socijalinim pitanjima društva.

[17] Granice klasičnog obrazovanja spoznao je Barišnjikov dolaskom u Ameriku iz SSSR, i nastojao je da izvarednom znanju klasičnog baleta pridoda sva ostala.

Ovaj pravac se primio i u drugim krajevima Evrope i kod nas, budući da su igrači odlazili u Nemačku da se školuju kod Josa.



Pina Bauš

Osnovno načelo ekspresionističkog teatra Pine Bauš jeste društvena angažovanost, ona *se bavi ljudima u uslovima u kojima oni žive*. Ona svojim teatrom želi da *provocira emocionalnu angažovanost publike* ... tera publiku da se suoči sa osećanjima koja bi većina ljudi želela da sakrije ... predstave Pine Bauš su *revije psihopatologije sva-*

kidašnjeg života (D. Đurić, 1998, 33). Pokret je uvek uslovljen onim što je nadideja – baletski tekst ili naracija.

U ŠVEDSKOJ I FINSKOJ tradiciju moderne igre otpočinje Birgit Kulberg[18] (Cullberg, 1908), a promoviše je danas širom sveta njena naslednica Karolin Karlson (Carolin Carlson, 1942), američka igračica finskog porekla Birgit Kulberg je istaknuta humanistkinja i borkinja za ljudska prava i stoga njeno pozorište neguje angažovani profil igre. Njena *nova Žizela* vid je otpora prema sladunjavim romantičnim "belim" baletima sa sadržajem izvan vremena, čime naglašava vrednost filozofije svakodnevnice i u modernoj igri. U kontroverznom komadu *To je bila Crnjkinja*, Karolin Karloson se bavi feminističkim poimanjem Boga, aktuelnom temom sadašnjeg feminizma (za igru koristi novelu prema kojoj je seljak otišao na vašar i kad su ga zapitali da li je ikada video Boga, on ponosno odgovara da ga je video, ali da je Bog bio žena, i to crna).

U FRANCUSKOJ postoji mnogo inovatora koji na ovaj ili onaj način menjaju postojeći koncept o igri. Ono što je važno za ceo moderan pokret u igri jeste da su pojedinci ne samo uklopljeni u igru nego poseduju raznovrsna druga znanja. Fransoa Rafino u Francuskoj povezuje igru i filozofiju, čime samo produžava tradiciju koju je već zacrtao Moris Bežar (Maurice Bejart). Njega interesuje aktuelni život, tačnije, smrt na zemlji: u baletu *Zbogom* reč je o bolesti AIDS koja odnosi sve. Opet vidimo jedan angažovan sadržaj i smisao da se potraži novi izraz igre, ali i muzike, solo pevanja, hora, odnosno nemuzike, tačnije tišine. Jer, tišina ima svoju sopstvenu muziku.

U HOLANDIJI je došlo do približavanja klasične i moderne igre u najvećem stepenu kakav je repertoar glavnih pozorišnih ansambla u Amsterdamu, Hagu, ali i manjim mestima. Ed Vube, direktor Skapino baleta iz Amsterdama (formiran još 1945) izjavljuje: *Idem do ekstrema jer želim sve da pokrenem ... ekstremizam je u porastu u našem društvu i ja sam u njemu našao lepotu*. Dakle, opet jedan angažovani umetnik: u baletu *Ketlin* ekstremist pokazuje na odnosima žene i muškarca što je kao načelo uklopljeno u program rada. Za današnju ravnopravnost igre u Holandiji zaslužni su Rudolf van Dancig i Jurži Kilijan (Kilian), koga neki smatraju pravim koreografskim genijem. *Pored baleta on obraća pažnju na muziku, kostim igrača i dizajn predstave, a radije kreira igru nego balet. Njegov rad je sinteza lirske poezije klasičnog baleta i izražajne snage moderne igre*, zaključuje B. Čubrilo (1995) u svom tekstu u časopisu *Orchestra*.

[18] Gostovala je u Jugoslaviji 1968. godine sa svojom trupom u okviru BITEF-a sa *Gospođicom Julijom* (prvobitno koreografisana još 1951. na Strindbergov tekst u kojem je bitna odluka koreografije psihološka potka glavne junakinje).

Posebnost holandske situacije jeste stratifikacija repertoara i ansambala prema starosti igrača: repertoar nosi srednja generacija, ali je posebno napravljen i za mlade da im pruži šansu, ali i za starije da pokažu svoje iskustvo, karakter uloge. U Holandiji džez-balet takođe ima bogatu tradiciju, pa bi se za ovu zemlju pre moglo reći da je suma različitih umetničkih izraza u igri nego jedan dominantan izraz moderne igre.

Moderna igra poseduje opšte karakteristike – U XX veku moderna igra je napravila najveći pomak među svim umetnostima i nametnula se nekim osobinama koje su postale opštecivilizacijski trend: kosmopolitizam, univerzalnost, interakcija.

Kosmopolitizam, kao oblik okupljanja ljudi i trupe, ali i odabiranje tema za igru koje su opštevažeće. Ove se dimenzije igre praktično vide u sastavima pojedinih, pre svega vodećih, ansambala u svetu: skoro svaki ima igrače iz različitih krajeva sveta, različitih rasa (budući da se rasa određuje bojom kože, a igrači, uglavnom, igraju obnaženi, golo telo afirmiše princip).

Univerzalnost sadržaja, ideja i poruka odnosi se na ideje o miru a protiv rata, o opstanku sveta, ljubavi među ljudima i ravnopravnosti, o smrti i dr.

Interakcija (razmena) sa drugima, uz uvažavanje svih razlika, rase, nacije, igračke tehnike i dr. smisao je bogatstva igre, moderne izuzetno. Početkom veka promene u igri najavili su oni koji pripadaju beloj rasi, krajem XX veka gotovo da dominiraju oni drugi: mnogo je izvrsnih igrača i koreografa kineske, japanske ili crnačke kulture. To pokazuje da se univerzalnost sada zasniva na sumi razlika a ne elite, jedne rase, kulture ili društvene organizacije.

U modernoj igri imamo kreativne osobe koje veću istraživačku energiju ulažu u iznalaženje fizičkih granica tela u odnosu na njegovu vezu sa emocijama, duhom i psihološkom konstitucijom osobe. Zatim one koje dominantnije interesuje psihološko-emocionalni prostor individue (M. Grejem), društveni, kulturni domen izražen telom (Kulberg, Karlson, Bauš), treći iznalaze svaku pojedinu tačku igre u kojoj može doći do preokreta čitave paradigme u vremenu i prostoru (Kaningam, Tvajla Tarp). Čini se da su vreme i prostor glavni domeni istraživanja u modernoj igri: igra postaje brza, telo pokušava da savlada prostor u mnogo kraćem vremenu. A prostor nije samo prostor scene, nego i prostor duše, i prostor onog drugog s kojim delim igru. Prostor nije samo ono što je ispred tela igrača (kako je bogato iskorišćavan u klasičnom baletu), nego i ono što nam je *za leđima*, prostor je istorija, prostor je vreme. Za ovako novo poimanje, igri je potrebno telo izuzetne tehničke spretnosti, jako i snažno. Otuda u modernoj igri žene nemaju primat (kao u klasičnoj) nego nju osvajaju muškarci: to su mlade

atlete koji svoju ličnost i umetničku sposobnost ispoljavaju besprekornom tehnikom, lepotom i skladom tela i linije, izvanrednom snagom i individualnošću koje ističe dinamika magnetizma pozornice.

Igra modernog igrača (koji je morao da se bori protiv žiga feminiziranosti vezane za balet) sadrži privlačnu dozu agresivnosti, čak prikriven bes.

U Jugoslaviji moderna igra ima tradiciju – U Jugoslaviji su sledbenici Labana (Beograd, Zagreb, Ljubljana, Novi Sad) otvorili škole još pre šezdesetih godina. Mladi su odlazili na usavršavanje, obrazovali se i vraćali. Na primer, Milena Popović je u Novom Sadu otvorila privatnu školu još pre Drugog svetskog rata, učeći decu ritmici i plesu. Kada je osnovana Baletska škola u Novom Sadu (školske 1947/48) ona predaje ritmiku u nižim razredima, odnosno, modernu igru u višim, zasnovanu na tehnici Rudolfa fon Labana. Nakon njenog penzionisanja posao nastavljaju drugi, što znači da ovi predmeti, do danas, u kontinuitetu postoje punih 50 godina, mada kao prateći uz osnovno obrazovanje za klasičan balet (o Magi Magazinović /1882-1968/ koja, na žalost, nije uspela svoje znanje i umeće da utka u baletsku školu, vidi u tekstu *Profesori igre* M. Zajcev).

Obrazovanje za modernu igru kod nas danas – Pedagogija se u najširem smislu određuje kao nauka o obučavanju i odgoju novog pokolenja. Uvek imamo na umu da je pedagoški proces moderne igre istovremeno i vaspitanje i obrazovanje. On se sprovodi po određenom planu i programu koji se oslanja na svetske tokove u edukaciji budućih igrača, a u primeni je od 1995. (usvojilo ga je Ministarstvo prosvete Srbije 1995. na osnovu predloga uglednih stručnjaka: Marije Janković, Jelene Šantić, Ane Jojić-Begović). Prva generacija upravo ovog juna završava školovanje po novom programu, a u njoj neće biti ni jednog diplomca na usmerenju moderan balet.

Planom i programom predviđeno je obrazovanje u baletskim školama u tri osnovna smera:

– klasičan balet – završeni kadrovi se zapošljavaju u postojećim ansamblima;

– moderna igra – završeni kadrovi nemaju instituciju ili ansambl u kojem bi plasirali stečeno obrazovanje;

– narodna igra (folklor) – diplomirani učenici mogu da se zaposle u bilo kom ansamblu u zemlji.

U okviru ovakve zamisli predviđen je određen broj sati nedeljno u četiri razreda srednje škole, po 12 u jednoj godini, što ukupno iznosi 160 časova moderne igre kao glavnog predmeta. Gradivo je raspoređeno po godinama, tako da se od prve do treće godine srednje škole uče tehnike američkih umetnika:

I godina: tehnika Hozea Limona (nije objašnjen razlog);

II godina: tehnika Mersija Kaningama, jer je najbliža tehnici klasičnog baleta;

III godina: tehnika Marte Grejem, jer je najsloženija i najteža tehnika moderne igre;

IV godina: uči se moderna igra iz Evrope:

FRANCUSKA, čije karakteristike moderne igre čini minimalizam i suptilno poznavanje tela, proizlaze iz škole Karolin Karlson.

NEMAČKA, čija je karakteristika ekspresionizam, oličen je predstavnicima kao što su Pina Bauš i Johan Kresnik i bliži su koreodramskom pozorištu sa sociološko-filozofskim pristupom igri;

HOLANDIJA, sa svojim eksperimentalnim teatrima koji koriste tehnike moderne igre bliže su konceptualnom igračkom pozorištu kao izrazu, sa bogatim tehnikama moderne igre koje predstavljaju sintezu evropskih i amerčkih dostignuća;

ENGLESKA, u kojoj su nova iskustva i znanja proizašla iz škole Marte Grejem, a odlika ove tehnike ogleda se u liberalnijem stavu prema igri i kreće se do najradikalnijih tokova moderne igre.

Zamisao je da se ujedini kreativna snaga nastavnika predmeta sa onim izvođačima koji u zemlji primenjuju ove tehnike u okviru svojih trupa i na taj način učenici bi imali priliku da istovremeno sa usavršavanjem svoga znanja tehnike moderne igre imaju i rad na repertoaru.

Planom i programom predviđeno je sistematsko prisustvo stručnjaka iz inostranstva koji putem seminara, dužih i kraćih, ali u kontinuitetu, osposobljavaju i učenike i nastavnike (ne samo predmeta moderna igra nego svih nastavnika), čime se zaokružuje osnovna zamisao, potvrđena već u američkoj i drugim evropskim centrima, da se učenici školuju *što celovitije i sveobuhvatnije*.

Vrednovanje plana i programa za modernu igru – Vrednovanje novog Plana i programa u praksi je iznela Jelena Šantić (*Orchestra*, 1998, str.6), četiri godine kasnije: *Moderni balet se ne predaje na osnovu usvojenog Plana i programa, što se odražava na učenike koji ne poznaju potrebne tehnike: Limon, Kaningam, Grejem, francusku, holandsku ili nemačku savremenu školu.* Za loše stanje u školi Jelena Šantić koren i početak problema vidi u neprofesionalnoj školi, tačnije *učenici su ogledalo nastavnika, koji očigledno ne osećaju odgovornost da neguju umetnike* i zato ona navodi čitav niz konkretnih akcija koje treba preduzeti.

Pokušajmo ovde problem da vidimo iz još jedne ravni. Najpre, Plan i program ne uzima u obzir upravo opisanu domaću tradiciju u obrazovanju, a drugo, on ne naleže na dašnju društvenu stvarnost. Iz liste predloga za promenu stanja vidi se da autorka zanemaruje činjenicu da je svaka škola deo ukupnog institucionalnog sistema u zemlji

kojem je nadređen osnovni ideološki stav zacrtan u ciljevima obrazovanja kod nas uopšte, jer je baletska škola deo toga sistema. Neki obrazovni sistem, u principu, može biti više orijentisan ka nacionalnim ciljevima, ili internacionalnim ili interkulturalnim iz čega proizlaze odnosi prema obrazovanju u pojedinačnim slučajevima, pa i u modernoj igri. Za modernu igru kod nas ne postoje dve osnovne društvene pretpostavke koje ona podrazumeva u drugim sredinama – njome se želi promeniti svest i stvoriti nova igračka paradigma (u odnosu na klasičan balet). Moderni balet je kod nas uvek shvaćen u ideološkom, dakle patrijarhalnom okviru, prema kojem se pojam modernog uvek sagledava u odnosu na pojam klasičnog. Polarizacija klasično/moderno, u kojoj je klasično hijerarhijski više, usvaja se kao model. Ako moderno dolazi iz sredine koje smo pomenuli, manje je šanse da u opštem trendu homogenizacije nacije i nacionalnog bića, nešto internacionalno dobije pravu meru i pažnju (država koja nije zvaničnim institucijma obeležena 50 godina Deklaracije o ljudskim pravima implicitno smatra da su ona u zemlji svima ostvarena). Tu nastavnici neke škole ne mogu preokrenuti paradigmu obrazovanja (kakvu s pravom očekuju sastavljačice Plana i programa), pojedini nastavnici, nastavnici samo moderne igre, još manje, čak i da je njihovo znanje veliko, ne mogu sami učiniti pomak bez ukupne potpore u društvu. U društvu se mora stvoriti pretpostavka da se ideje zbog kojih je moderna igra nastala mogu i kod nas ostvariti.

Zato i kažemo da za ostvarenje Plana i programa ne postoji neophodan prostor u postojećim školama, niti nastavni kadar, niti udžbenici, niti ostala prateća aparatura o kojoj smo govorili, što je inače briga institucija sistema čija je škola deo (nema, na žalost, naznaka da Ministarstvo prosvete i obrazovanja u ovoj ekonomskoj situaciji može išta izmeniti).

Veoma dobro napravljen program za obrazovanje igrača u modernoj igri lebdi u vakumu, tačnije idealna zamisao koja nije prilagođena niti prostoru škola – škole nemaju prostora za ovakve programe – niti nastavnom kadru[19] koji ne poznaje opisane tehnike i zadatke, a nema mogućnosti da se o njima doškoluje u zemlji, u inostranstvu takođe, jer ne postoji organizovan sistem stipendija kao za klasičan balet, niti se može naučiti iz knjiga, jer udžbenika za modernu igru nema (tek je jedan dobar u štampi Lj. Mišić) nema mogućnosti ni imitiranja

[19] Dobro je poznato da u srednjim školama mogu predavati samo diplomirani profesori, a za moderan balet kod nas ne postoji diploma. Mogu, eventualno, nastavnici bez diplome raditi honorarno, ali se ne mogu glavni igrački predmeti u školi održavati na radu honorarnih nastavnika.

sa video zapisa jer nema uvek traka o pedagoškom radu već o završenim predstavama.

Šta je sve potrebno da se dogodi da bi se ideološka koncepcija klasično-moderno pomerila u svesti onih koji su u institucijama moći i odlučuju o sudbini institucija?

Najpre, neophodno je da se stvori široka mreža različitih aktivnosti koje će senzibilizirati prostor za vrednovanje moderne igre. Potrebno je, zatim, afirmisati umetnike moderne igre koji menjaju igračku praksu. U jednom intervjuu Sonja Vukićević kaže (izjava u naslovu teksta): *Najzad su me pročitali*.[20] Tu su Sonja Lapatanov, umetnici okupljeni u grupi *Mimart* i drugi.

Takmičenja, pokazalo se u svetu, odgajaju određenu igračku elitu. Postoji mnogo dobrih takmičenja (Moskvi, Japanu, Parizu, Budimpešti i dr.) gde odlaze najbolji. Tamo je i berza za angažovanje igrača u raznim trupama koje su sada više kosmopolitske nego nacionalne.

Vidimo da je i ovaj deo mreže ukupne aktivnosti poderan za nas.

Pedagoški postupci u nastavi samu su deo ukupnog miljea koji je neophodan za jednu disciplinu ili jedan umetnički pravac, u ovom slučaju modernu igru. Potrebno je stvoriti kulturu pisanja o modernoj igri (ali i igri uopšte), počev od formalnih kriterija (uključujući i pravopisne začkoljice), do ozbiljnih tekstovnih pitanja (up. S. Savić, 1998. o pitanjima ortografije u baletskoj literaturi).

Ako je mreža aktivnosti kojom se obezbeđuje život modernoj igri tako poderana, šta se može učiniti?

Može se stvoriti alternativni obrazovni sistem finansiran izvan državnog, može se iskoristiti postojeće iskustvo nekoliko izvrsnih umetnica i umetnika kod nas (uspešne predstavnice Sonja Vukićević i Sonja Lapatanov), pa iz njihovog pristupa prići obrazovnoj metodici i time ih uključiti u obrazovni program (sumnjamo da škole to mogu ostvariti jer imaju posebna pravila za angažovanje nastavnog kadra u školama nižeg i srednjeg obrazovanja).

Ako se takav sistem ne stvori, možemo zaključiti da u XXI vek ulazimo bez obrazovanja za modernu igru. Za narodnu igru uspešno obrazuje škola u Pančevu, ali dve elitne u Beogradu i Novom Sadu ostaju pri klasičnom baletu u kontinuitetu, onom koji je univerzalan i dovoljno sterilan da ne može izazivati ideološku podozrivost u društvu.

Realnije je bilo zaključiti da je proces brisanja granice između klasične i moderne igre postao prirodan u svakodnevnici većine pozo-

[20] Izjavljuje: Ipak, malo je čudno da je sredini koja se više od 30 godina odgaja na Bitefu, na predstavama koje prave pomak od sto milja, trebalo tako mnogo vremena da shvate da i pozorište kakvo ja pravim zavređuje pažnju (podvukla S.S.).

rišta u svetu, da je postalo pravilo da svaki igrač zna sve vidove igre i da treba razmišljati o metodici približavanja, simbiozi dva puta pre nego konfrontaciji, a u tome treba tražiti i novu pedagogiju moderne igre.

Udžbenici za modernu igru – Da bi jedno usmerenje u umetnosti (nauci ili kulturi) imalo društveni uticaj, i prepoznatiljiv kulturni ugled, neophodne su određene pretpostavke za to. U slučaju moderne igre, kao i u slučaju klasičnog baleta, neophodno je da postoje obrazovne institucije koje taj vid igre neguju, obrazuju mlade, propagiraju. Gde se našoj sredini ljudi mogu obavestiti o novinama u igri? Nigde.

O umetničkoj igri literatura je oskudna. O klasičnom baletu možemo nabrojati samo onu literaturu koje je nastala na prostorima sadašnje Jugoslavije. Od drugog svetskog rata do pre nekoliko godina, produkcija se svodila na 2-3 knjige i, naizgled neočekivano, naglo se povećala u poslednjih nekoliko godina, uz pojavu časopisa za umetničku igru *Orchestra*.

Pisati udžbenik za igru golem je posao – kako u jezički sistem pretočiti jedan drugi semiotički sistem – sistem pokreta – tako da bude jasan čitaocu kojem je takvo znanje potrebno: baletskim pedagozima, ali ne samo njima, glumcima, pevačima, svima kojima je scenski pokret neophodan. Pokret uhvaćen u reč samo je deo stvarnosti pokreta izvedenog u vremenu i prostoru.

Predlog – Jednu umetnost čini ukupnost aktivnosti vezanih za nju u širem društvenom kontekstu. Umetničku igru, pa onda i modernu igru, ne čine samo pojedinačne predstave tokom sezona, niti pojedinačne privatne škole, još manje neka izrazita igračka individua, nego ukupnost društvenih mehanizama kojima se jedna disciplina institucionalizacije u društvu, postaje vidljiva i nameće se javnosti. Pre svega sistem pedagoškog obučavanja nastavnika i učenika, zatim objavljivanje literature za nastavu i laike, udžbenika za nastavnike, i konačno, stvaranje medijske aktivnosti za njezino razumevanje među različitim grupama ljudi. Budući da uglavnom nemamo originalne igračke pravce, nego ih, shodno različitim okolnostima presađujemo, prenosimo, ili prevodimo u našu sredinu, moderna igra kod nas mora uhvatiti društveni koren, ako želimo da napreduje.

LITERATURA

Bazarova, N.P. i V.P. Mej, *Azbuka klasičnog baleta* (I-II deo), Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd 1998.

Ćurčija-Prodanović, Nada, *Ballet on Tour*, Oxford University Press, London 1972.

Čabrilo, Milka, *Baletske kompanije u Holandiji*, *Orchestra*, br.2, Beograd 1995, 37-38.

Dalcrose, Jaques, E.*Glazba i plesač*, Naklada MD/fest, Zagreb 1995.

Dankan Isidora, *Moj život*, Dereta, Beograd 1993.
Duncan Isadora, *Pjesnikinja plesa*, Biblioteka gesta, Zagreb 1996.
Đurić, Dubravka, *Pina Bauš i nemački plesni teatar*, *Košava*, br. 36, Vršac, 1998, 32 – 25
Gattin Iva, *Feministička kritika klasičnog baleta*, Ženske studije, Zagreb (rukopis).
Grbić – Softić, Slobodanka, Osvajanje igre: Balet u Bosni i Hercegovini – od prvih pojava igrača do osnivanja ansambla Baleta 1950, Svjetlost, Sarajevo 1986.
Havelock, Ellis, *Filozofija plesa*, Naklada MD/gesta, Zagreb 1992.
Hrnjica, Sulejman, Vladislav Panić, Ksenija Radoš, Irena Krešić, *Psihologija za I i III razred srednjih umetničkih škola*, poglavlje *Psihologija i umetnost*, Zavod za udžbenike, Beograd 1998.
Ivanovski, Ivan, Poklonicite na Terpsihora: Zorica Purovska – Velevska, Naroden teatar, Skopje 1996.
Jovanović, Milica, *Pia in Pino Mlakar*, Dokumenti, DSGFM, No 21/44 – 45, Ljubljana 1985.
Jovanović, Milica, *Prvih sedamdeset godina: Balet Narodnog pozorišta*, Narodno pozorište, Beograd 1994.
Kostić, Vera, *Senke koje sjaje*, Muzej pozorišne umetnosti, Beograd, 1998.
Laban, Rudolf, *Život za ples*, Naklada MD/gesta, Zagreb, 1993.
Magazinović, Maga, *Telesna kultura kao vaspitanje i umetnost*, knj. I, Beograd 1932.
Magazinović, Maga, *Istorija igre*, Prosveta, Beograd 1955.
Mandukić, Smilja, *Govor tela: iskustvo modernog baleta*, Sfairos, Beograd 1990.
Mišić, Ljilja, *Osnovi scenske igre*, Akademija umetnosti u Novom Sadu, Prosveta, Zagreb 1986.
Mišić, Ljiljana, *Kultura pokreta: korak po korak*, Univerzitet u Novom Sadu, Akademija umetnosri, Novi Sad 1999.
Orchestra, časopis za umetničku igru, Beograd, izlazi od 1995. tri puta godišnje.
Pešić, M.M, Sergej Jesenjin Isidora Dunkan: život – ljubav, BIGZ, Beograd 1991.
Savić, Svenka, *Baletska škola Novi Sad: 1948/49 – 1988/89*, Baletska škola, Novi Sad 1989.
Savić, Svenka, *Balet*, Srpsko narodno pozorište, Novi Sad 1995.
Savić, Svenka., Ortografija i terminologija u tekstovima o baletu, Jezik danas, Novi Sad, Matica srpska, knj. 4, 1998.
Savić, Svenka, *Isidora Dankan*, *Košava*, br. 36, 1998, Vršac, 36 – 38.
Serebrenikov, Nikolaj Nikolajevič, *Podrška u duetnoj igri*, Književna zajednica, Novi Sad 1988.
Šantić, Jelena, *Dušan Trninić*, Narodno pozorište, Beograd 1997.
Šantić, Jelena (1998), Diskurs o problemima baletske umetnosti, *Orchestra*, br. 9 – 10, Beograd.
Šukuljević, Ksenija, *Nataša Bošković: primabalerina, koreograf i pedagog*, Muzej pozorišne umetnosti SR Srbije, Beograd 1989.
Vaganova, Agripina Jakovljevna, *Osnovi klasičnog baleta*, Znanje, Beograd 1949.
Zajcev, Milica, *Rečnik baleta*, *Vuk Karadžić* – Larousse, Beograd 1980.
Zajcev, Milica, *Igra što život znači*, Muzej pozorišne umetnosti Srbije, Beograd 1994.
Zajcev, Milica, *Otkrivamo tajne baleta*, Prometej i Sterijno pozorište, Novi Sad 1996.

Zajcev, Milica, Svet u Beogradu: strani gosti na beogradskoj baletskoj sceni (1955 – 1997), Muzej pozorišne umetnosti Srbije, Beograd 1998.

(Scena, br. 1-2, 1999. str. 46-84)

Iko Otrin u Baletu Srpskog narodnog pozorišta (1963-2005)

(koreograf, reditelj, solista baleta, pedagog, predavač, pisac, profesor muzike)

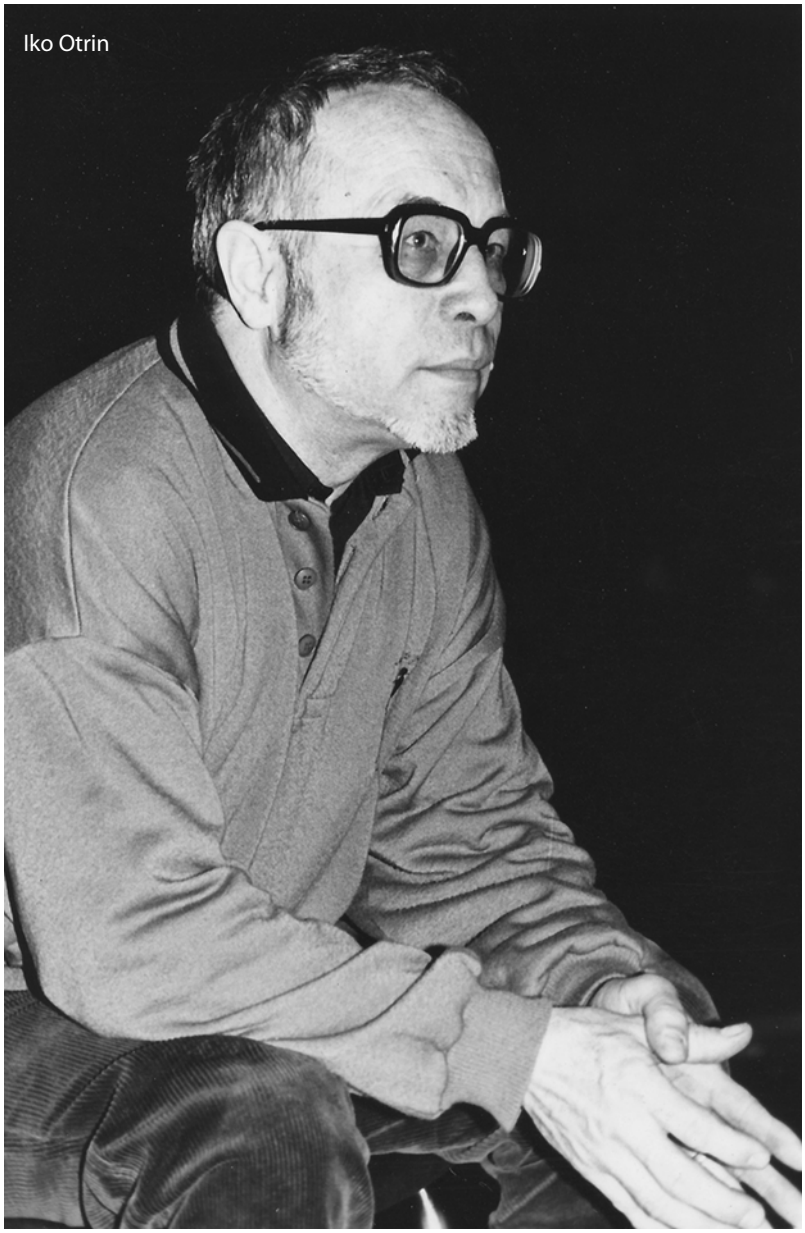
Iko Otrin je rođen 25. januara 1931. godine u Zemunu

Srednju baletsku školu završio je u Ljubljani kao i studije etnologije i istorije umetnosti na Filozofskom fakultetu. Diplomirao je i na Muzičkoj akademiji.u Ljubljani. Usavršavao se u Esenu u školi Kurta Josa; u Njujorku u školi Marte Grejem i Luiđija; u Los Anđelesu na Univerzitetu Južne Kalifornije i u Šampanju na Univerzitetu Ilinois.

Karijeru je započeo kao član Baleta u Slovenskom narodnom gledališču u Ljubljani, a nastavio kao direktor baleta, solista, koreograf i pedagog u Mariboru i Srpskom narodnom pozorištu u Novom Sadu. Bio je i direktor Srednje baletske škole u Mariboru.

U svom bogatom profesionalnom radu koreografisao je i režirao oko sedamdeset baletskih predstava, trinaest praizvedbi baleta na vlastite scenarije, sto pedeset opera, drama, opereta, mjuzikla, koreografije za profesionalne studentske folklorne grupe, za TV Ljubljanu, Novi Sad, Beograd, Maribor i Šampanj.

U toku 54 godine postojanja Baleta Srpskog narodnog pozorišta najviše koreografija uradio je Iko Otrin (21), kao i trinaest koreografija u operama, operetama, melodramama i dramama, u periodu od 1963. do 1984.



Iko Otrin

U Mariboru je osnovao nižu i srednju baletsku školu i Malo plesno gledališče. Bio je pedagog za klasičan balet, karakterne igre i solfeđo, saradnik za programe i udžbenike za baletsko školovanje. Držao je predavanja i učestvovao na više se-

minara o narodnim igrama i običajima na terenu bivše Jugoslavije, bavio se proučavanjem i zapisivanjem narodnih igara.

Bio je predavač na oko šezdeset međunarodnih seminara o metodici baleta i sistemu igre LA LA BUM – vlastitom sistemu igre za početnike, decu i osobe ometene u razvoju. Objavio je više knjiga o baletu i narodnim igrama, udžbenik za baletsku školu. Rečnik baletskih izraza i koraka, desetine članaka o baletu u stručnim revijama i časopisima, s ruskog preveo knjigu A. Vaganove *Osnove klasičnog plesa*. Redovni je član Royal Academy of Dancing u Londonu i Dance notation Buerau u Njujorku.

Nagrade: Zlatna značka Udruženja folklorista za priloge proučavanju narodne igre i za nove poglede na scenske adaptacije; Velika Glazerjeva nagrada za životno delo; Velika nagrada Uždruženja baletskih umetnika Slovenije za životno delo; Pečat grada Maribora za pedeset godina umetničkog rada; počasni naziv Ambasador SNG Maribor.

(Tekst preuzet iz Programa predstave Pipi duga čarapa, *SNP, 08. 05. 2005)*

Kada procenjujemo doprinos Ika Otrina razvoju baletske umetnosti u Novom Sadu, posebno u Baletu Srpskog narodnog pozorišta, polazimo od nekoliko kriterija: kvanitativni podaci (predstave, izvođenja, publika); inovatorskog doprinosa; odnos kritike prema Otrinovom stvaralaštvu načina rada sa saradnicima i saradnicama (pedagoški rad); sistem vrednosti koje je afirmisao kroz umetničko delovanje; koncepcije repertoarske politike; broj ponovnih izvođenja istih predstava. Materijal smo sakupili iz nekoliko izvora: 1. iz programa za pojedine premijere (sadržaj i reč koreografa); iz svedočenja osoba sa kojima je Otrin radio u Novom Sadu; 3. izjave samog Otrina. Raznovrsni sakupljeni izvori uz primenu navedenih kriterija, čine analizu dinamičnu i otvorenu za druge interpretacije. Detaljnije se metod prikazuje u analizi prve dve godine Otrinovog borakva u baletu SNP-a.

I. Otrin u Novom Sadu: prve dve sezone: 1963-1964.

U knjizi *Balet: prvih pedeset godina* (Krčmar, 2004) vidim da nema ličnosti o kojoj želim da pišem jer stoji Ivan Otrin!? Šaljem mu poruku mejlom, misleći da je u pitanju pogreška, a on objašnjava:

> Rođen sam na železničkoj stanici Zemun Novi grad (koja već dugo ne postoji), gde je tata bio šef stanice. Kršteno ime mi je Ivan, kao tata, ali su me oduvek zvali Iko, pa sam to ime i preuzeo službeno pre četrdeset godina. To ime imam i na diplomi Muzičke akademije.

Nekako mi je milo što se jedan značajan baletski umetnik rodio tu, kod nas, blizu, otišao u Sloveniju i odande nam opet došao početkom šezdesetih. Raspitujem se u Pozorištu: gotovo niko ne zna kako je Iko došao u Novi Sad, pa šaljem novi mejl s pitanjem: Kako se dogodilo da dođete u Novi Sad 1963?

> Emil Frelih, operski reditelj u SNP-u tada, gledao je u Mariboru moju predstavu $E=MC^2$, dopala mu se i preporučio mi je da se javim upravniku Pozorišta u Novom Sadu, smatrajući da Miloš Hadžić može biti zainteresovan za saradnju na novom igračkom izrazu. Javio sam se i tako je saradnja počela.

Kada dolazi u Novi Sad ima svega 31 godinu; obrazovan igrački i muzički, sa mnogo energije koja ga nikada nije napustila. Taj susret novosadskog baleta u onom trenutku i Otrina na početku umetničkog razvoja bio je na dobrobit obe strane. U Novom Sadu je zatekao relativno velik ansambl, aktivan već petnaest godina, u fazi podmlađivanja školovanim igračicama i igračima iz Baletske škole u Novom Sadu. U to vreme su u najboljoj snazi igračice i igrači u ansamblu od osnivanja – velika većina sa samo nekoliko razreda završene Škole. Balet se susreće prvi put sa visokoobrazovanim koreografom, koji postaje uskoro i šef baleta, igrač, a dokazuje i svoju organizacionu spretnost i umešnost.

Kada postavlja prvu predstavu – *Tri moderna baleta*, stoje mu na raspolaganju upravo završene učenice Škole: Erika Marjaš i Aleksandra Barankovski, u punoj iskustvenoj snazi Helmut Nedeljko (koji je, nažalost, ubrzo otišao u Nemačku), ali i igrači iz drugih gradova tadašnje Jugoslavije: Gradimir Pankov iz Skoplja (kasnije je i on otišao u inostranstvo i bio skoro deceniju direktor baleta u Cirihu...), zatim Petar Srdoč iz Ljubljane... Afirmisala se tokom dve sezone izuzetna grupa, pre svega ženskog ansambla, što je bio veoma dobar materijal za realizaciju Otrinovih ideja. Na početku svog umetničkog rada u Baletu SNP-a Otrin je afirmisao moderan baletski izraz, a nakon nekoliko godina odabirao je u repertoaru one balete koje može koreografisati, s vođenjem računa o gledljivosti za publiku, što podrazumeva

pre svega balete sa sadržajem, a koji imaju prepoznatljivu vrednost u repertoaru klasične baletske literature.

Prvom predstavom, *Tri moderna baleta* (16. juna 1963), Otrin je sasvim zbunio sve: ansambl, kritičare i novosadsku publiku.

Baletski ansambl je u načelu imao i tada, kao i danas, osnovnu repertoarsku politiku da u jednoj sezoni izvede po jedan moderan balet kako bi se uprava Baleta 'odužila' tendenciji novih izražajnih teatarskih i igračkih mogućnosti, kao protuteža klasičnom baletskom izrazu. Međutim, ono što je Otrin ponudio kao moderan izraz svojom prvom predstavom bilo je tako različito i tako novo u poetici i izrazu, da se gotovo niko nije odmah snašao.

Najpre, ovaj balet je imao sasvim angažovan sadržaj: zalaganje za mir u svetu i vizija šta se može dogoditi sa planetom ukoliko njega ne bude. Tri baleta, tri jednočinke istom cilju usmerene, od kojih je prva neuobičajenog imena za balet – $E=mc^2$.

Zašto tako neobičan naslov za balet – $E= mc^2$? Odgovor nalazimo u programu pripremljen za premijeru.

Mala jednačina – energija jeste masa puta brzina na kvadrat – epohalno je otkriće Alberta Ajnštajna. U njoj je sažeta sva teorija relativnosti i iz nje proizilazi sva atomska nauka. Ali atomska nauka nije dala čovečanstvu samo koristi, već je proizvela i atomsku bombu, koja prati čovečanstvo kao Demoklov mač. I taj strah pred totalnim uništenjem čoveka po čoveku, ta stalna nesigurnost – ako hoćete i sećanje na Hirošimu – to je tema tog baleta. Nema konkrenog sadržaja.

Danas, u godini Fizike u svetu (2005), osmišljavamo ovaj pionirski balet Ika Otrina pre 40 godina kao vizionarski po osnovnoj humanoj ideji. Uz to, izvođačka sredstva su adekvatna sadržaju bez specifičnog sadržaja: izveden bez muzike, samo na zvuke konkretne i elektronske muzike, uz ljudski glas, nešto malo poetičnih stihova... (do tada se podrazumevalo da je baletska igra neraskidivo povezana sa lepom i razigranom muzikom).

Drugo, igrače je Otrin 'oslobodio' kostima – oni igraju samo u trikoima, samo njihova izražajna tela na sceni su sama igra. Napravio je neku vrstu 'distorzije' pokreta, već time što je igračicama dao samo na jednoj nozi jednu baletsku (špic) patiku, a na drugoj nozi tzv. meku patiku, pa je igranje igračicama teško, a gledaoci se stalno doimaju nesklada i disharmonije: ta lepa mlada ženska tela u stalnoj disharmoniji pokreta, i istovremenog odnosa prema nečemu što je ritam, ali ne muzika, što je tempo, ali ne igriv u klasičnom smislu reči, okosnica je njegove koreografske poetike.

Za protagoniste je uzeo, tada početnice, Eriku Marijaš i Aleksandru Barankovski. Zadao im je provokativne pokrete (leganje partnera jedno na drugo, partnerke jedne na drugu), što je trebalo da sig-

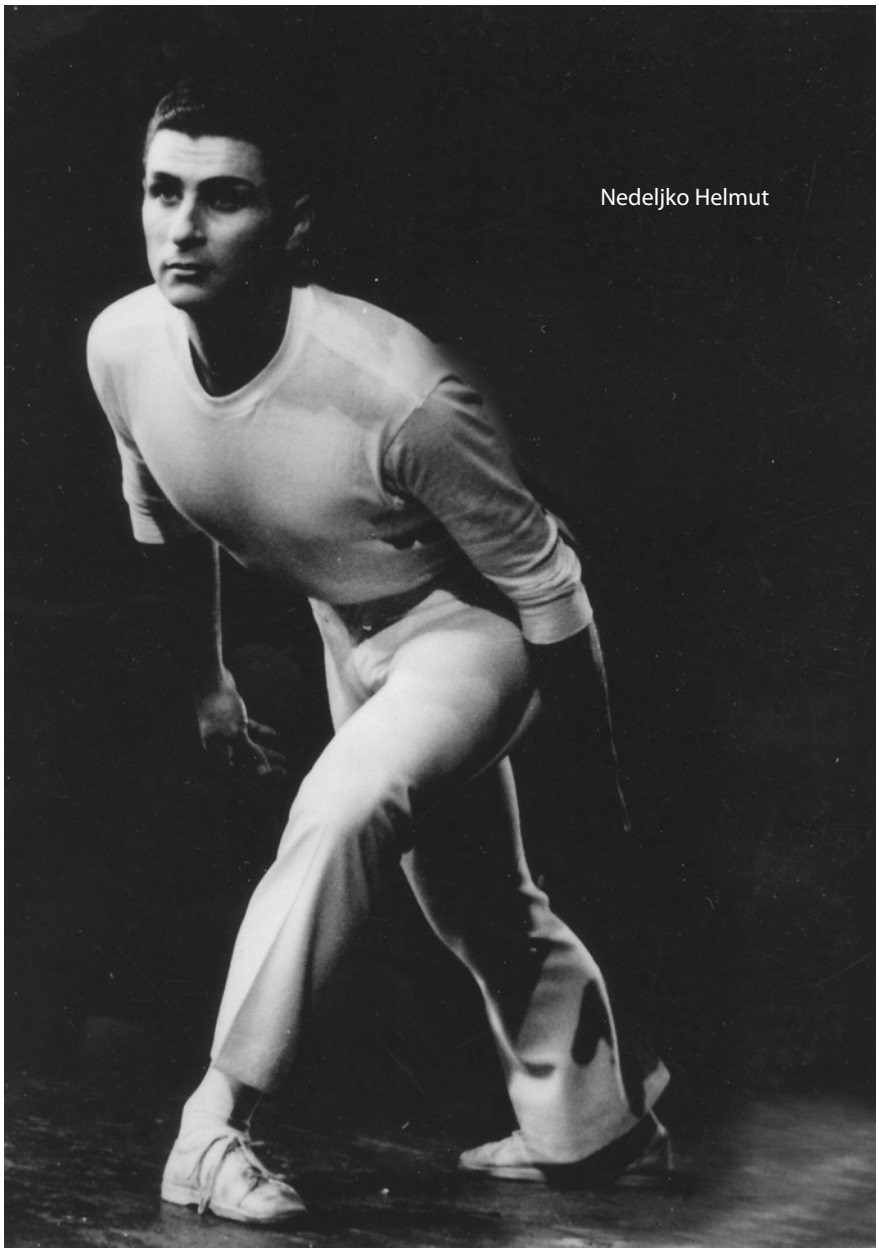
nalizira polni čin. Sećam se proba na kojima je Saška odbijala da »legne" na Eriku, posle na Helmuta jer se to kosilo sa njenim sistemom vrednosti (»mene je sramota«...). Otrin nije samo rasturao klasičnu poetiku baletske igre, nego i patrijarhalni sistem vrednost igrača. Oni su sami razbijali svoje predrasude o odnosu dva igračka tela u prostoru i pred publikom.

Helmut, solista i šef baleta, seća se:

> Igrao sam na premijeri Otrinovog prvog baleta: $E=mc^2$. Sada se ovaj balet navodi kao prekretnica u razvoju novosadskog baleta, ali se sećam da je na premijeri balet bio suzdržano primljen. Meni nije bilo loše, sećam se diskusija među igračicama da ne-ke scene nisu htele da izvode jer su im se činile erotične. Vidim da je i kritika bila oštra! Nije mnogo puta igran, mislim samo četiri-pet puta, doduše na kraju sezone (u junu) je bila premijera, to nikad nije dobro za dug vek nekog baleta. Mislim da novosadska publika nije bila pripremljena za novine koje je Otrin doneo tada početkom šezdesetih.
>
> Mogu reći da je u saradnji koreograf-igrač Otrin bio korektan i na distanci.
>
> Međutim, ponovo smo vrlo dobro i prisno sarađivali 1997. godi-ne kada sam bio šef baleta, a on postavljao prvi put *Pipi Dugu Čarapu*. Tada me je impresionirao osobinom koju ranije nisam primećivao: saslušao bi me i nekada prihvatao moje sugestije.
>
> Siguran sam da će mnogi naglasiti njegovu veliku energiju, ja tome dodajem i veliku disciplinu. On bi, na primer, posle probe u Novom Sadu, seo na voz otišao na probu u Maribor i vratio se u Novi Sad, tačno za početak probe – ujutro u deset on je bio u sali. Sećam se jednom smo imali generalnu na pozirnici, a Otrin je pre probe otišao u kombinat da sredi nešto oko scenografije... Petnaest minuta do početka probe njega nema.. Pozovem ga telefonom, on kaže: – Stižem! I tačno u deset on je u sali! Jako je poštovao vreme drugih i svoje, takođe.
>
> Kad govorimo o doprinosu Otrina razvoju novosadskog baleta onda mogu reći da je u dugom vremenskom periodu bio vezan za novosadski balet, naročito od sedamdesetih do osamdesetih, pa i kasnije kada je napravio najveće celovečernje balete, setimo se *Vragolanke*, *Ščelkunčika*, pa *Don Kihota* – to je bila dobra predstava, konačno i *Stvaranje sveta* početkom devedesetih.

Kritičari baleta su, takođe, razbijali svoje koncepte o igri. Otrin je „ripio" u relativno uspavanu novosadsku estetsko-igračku sredinu,

dovoljno naglo da sve uzdrma, mada je, kako nam tvrdi Helmut Nedeljko, bilo relativno malo izvođenja tih predstava.


Nedeljko Helmut

Izgleda da kritičar *Dnevnika*, muzički stručnjak, Ilja Vrsajkov, nije želeo da empatiše sa Otrinovim pristupom, ili je imao neke druge motive da napiše nepovoljnu kritiku:

Premijera Tri moderna baleta u Srpskom narodnom pozorištu
Veliko za – i još veće protiv!

Reč je, naravno, o sasvim određenom slučaju, o jednoj premijeri, o *Tri moderna baleta* koja smo videli u nedelju uveče u SNP. Ipak, ograđivanje od principijelnog opredeljivanja u odnosu na savremena strujanja u baletskoj umetnosti se u ovoj prilici ne sme shvatiti kao potcenjivanje činjenice da je naša baletska publika, njezina zaljubljenost u piruete, Deliba i Korsakova, u nešto što ima svoju određenu i neospornu vrednost – da su poklonici *Labudovog jezera* suočeni sa nečim što znači i korak i dva dalje od elemenata izražavanja čija je vitalnost uslovljena stilskim periodom koji za nas znači – prošlost. Zato je dobro što su, makar nakon toliko i toliko godina, odjeci nekadašnjeg sukoba doprli i do našeg grada (sa svim karakteristikama novine, razume se, iako u drugim dimenzijama) – što je naša scena dala mesta i savremenom baletu, što će makar jedan deo gledalaca steći – ma i nedefinisano – staro, uvek ponavljano iskustvo: pravo da uživamo u starom ne znači i pravo da se ne dozvoli život novome. Ako je dobro, ako je bar nastojanje da bude autentično – pa ma kako nas u prvom susretu šokiralo. I to je ono, malo patetično, ali – veliko za! A to je ujedno i razlog koji me miri sa ženantnim prosvetiteljskim prizvukom gornjih rečenica.

No, u njemu je i koren onoga – protiv!

U vreme kad se mora smišljeno stvarati publika čak i za Šopena, mogli smo i morali sa daleko više opreznosti i spretnosti uspostavljati ovaj kontakt sa nečim što je, doduše, tek delimično moderno (i gde bi bilo prikladnije upotrebiti uslovljen termin savremeno) – ali još uvek u dovoljnoj meri novo da bi izazvalo nepoverenje publike, uglavnom alergične već i na pojam moderna umetnost. Zato smo, propagirajući modernu, po već ustaljenoj praksi, koja odbija publiku i od dopadljivosti romantičarskih kantilena, imali jednu nedorađenu premijeru.

Nije potrebno biti prorok pa videti da sa onim brojem proba koje je imao dirigent Imre Toplak, operski orkestar ulazi u pravu avanturu kada se hvata u koštac sa prozračnošću partiture Rusela iz njegove impresionističke faze. Da iskušenja budu ve-

ća, orkestracija za treći balet, *Demon zlata*, delo anonimusa čije ime iz neshvatljivih razloga nismo videli na programu – dovršena je dva-tri dana pred premijeru! Interna je stvar SNP da li se ovo delo moralo baš navoditi; da nije možda bilo opravdanije staviti na program nešto što ne mora da čeka na brzopotezno pripremanje deonica (neki domaći balet svakako ne bi bio mnogo skuplji od honorara za muzičku obradu i orkestraciju ovog dela, a to bi bilo i na liniji na kojoj se bore jugoslovenski kompozitori!) – ovakav način rada u SNP tiče se i ljudi van kuće, pogađa, najzad, i abonente. Na žalost, sekundarno je u ovom momentu što se ovakvim nivoom izvođenja čini medveđa usluga savremenom stvaralaštvu.

Mariborski koreograf Iko Otrin, koji je kao gost postavio balete koje smo gledali, u svakom slučaju je interesantna pojava, utoliko vredniji što je u pitanju mlad čovek. Svojim afinitetom ka savremenoj tematici, sklonošću ka traženju izražajnih sredstava (iako bez one radikalnosti koja je karakteristična baš za mladost), prikazao nam je najpre sopstveni balet $E=mc^2$. Simplificiranim, pa i dubioznim svođenjem porekla sve atomske nauke na jednačinu teorije relativiteta (Ajnštajn bi se verovatno



ogorčio na pokušaj da se između njegovog imena i Hirošime stavi znak jednakosti!) dobijen je naslov baleta koji nema literarnu potku, ali koji je izrazito asocijativan, balet koji ima inventivnih i rafiniranih rešenja, ali i – neukusnih. Ako su neka

nekonvencionalna izražajna sredstva trebalo da znače i izazov publici njezinom ukusu (a to često praktikuju svojevrsni avangardisti) – onda nije bilo dobro odabrano mesto gde će se to učiniti: muzički život našeg grada još uvek raščićava neke sasvim elementarne probleme.

Igrački sastav: Erika Marjaš, Aleksandra Barankovski, Vera Filipović, Smilja Ilić, Franja Hajek, Nedelko Helmut, Vlada Jelkić i Maks Janković – je nastojao da se sa manje ili više uspeha emancipuje od stega klasičnih šablona i poza. Bez pomoći muzike (nešto zvuka nije razumno prezentirati kao konkretnu i elektronsku muziku, bar ako je u pitanju naša, uglavnom neinformisana ili dezinformisana publika!) sa nešto govornog teksta – ostavljeni da deluju samo sugestivnošću svojih pokreta, prepušteni isključivo sopstvenoj izražajnosti, igrači su bolje delovali u ansamblu. Stilski najubedljivije solističko ostvarenje dala je Vera Filipović.

Paukova gozba, prekrasno delo Albera Rusela, nije mogla da ponese. Iako sa uspelim fragmentima, Boris Talevski, u naslovnoj partiji, nije imao snage da svoju tešku deonicu savlada u



onoj meri koja bi garantovala i ubedljivost. A to je dalo pečat i celom izvođenju.

Demon zlata, balet Ika Otrina, delovao je najujednačenije. Iz dobrog igračkog sastava potrebno je ipak izdvojiti Aleksandru Barankovsku, Margitu Mesarović i Vladu Jelkića. U glavnoj ulozi, Erika Marjaš je delovala više svojom igrom i šarmom, no ekspresivnošću tumača lika Devojke.

U biltenu SNP, ova premijera je prokomentarisana neredigovanim tekstom.

(I(lja) Vrsajkov, Dnevnik, 19. jun 1963)

Razumljivo je zašto kritika nije dobro ocenila ovu novinu. Poznati muzički stručnjak, Ilja Vrsajkov, zamera koreografu mnogo stvari, iznosi neke sudove o muzici za treći balet, *Demon zlata*, koje može izreći samo osoba bliska onome što se 'kuva' u Kući. Ovu kritiku, inače često navodim kao primer pisanja o baletu osobe koja nije stručnjak za igru nego za muziku (iz prve generacije kritičara: Jožef Šulhof, Ilja Vrsajkov, Bogdan Ruškuc, da pomenem tri najčešće pojavljivana imena u medijima). Oni su malo govorili o samoj igri, a više o odnosu muzike i njenom značaju prema igri. Ovu kritiku, nadalje, navodim kao primer izrazitog ličnog stava (što kritika nikako ne bi smela biti, kako piše u teorijama o pozorišnoj kritici, jer ona mora biti objektivna, a kritičar neutralan).

Već ovom prvom predstavom Otrin uspostavlja pravilo rada kojeg će se do kraja držati – sve predstave koje koreografiše sam režira. Budući da nigde to nije objasnio ponovo šaljem pitanje mejlom: Zašto ste sami režirali sve svoje predstave? Odgovor je očekivan, evo ga u celini.

– Ja sam uveren da je balet isto tako pozorišno delo kao što su drama i opera – ima početak, razvoj i kraj. Koraci za mene nisu samo gimnastika, već reči, rečenice, koje moraju da ispričaju priču tako jasno kao što se to radi običnim rečima, a mnogo puta i senzibilnije i sa više podtona. Dva assemble-a nisu jednaka, jer je svaki u drugom kontekstu. Za svaku predstavu imam koncept i pokušavam da ga izvedem do kraja. Zato moram SAM režirati ovaj kinetikus koji sam koreografirao, jer su veoma zavisni jedan od drugog. To važi za samostalna baletska dela koja sam pravio.

A ako sarađujem u nekoj predstavi kao koreograf – drama, opera, mjuzikl, opereta, onda se pokušavam pridružiti konceptu reditelja, jer on zna šta hoće, a ja sam zato tu da mu neku scenu uradim pokretima, a ne rečima. Ja sarađujem u njegovom konceptu. A to je posebno teško ako sarađujem sa rediteljem koji ne zna šta u stvari hoće i koji je zbog toga bez koncepta.

Drugi balet, izveden iste večeri, praizvedba je: *Demon zlata*, u muzičkoj obradi i orkestraciji novosadskog kompozitora Rudolfa Bručija (tada na dužnosti direktora Opere i Baleta u SNP-u). Ova praizvedba ima svoju malu istoriju koja se delimično reflektuje u kritici Ilje Vrsajkova, a današnjim čitaocima ne može biti jasna.

Na plakatu za premijeru piše da je autor baleta Iko Otrin u muzičkoj obradi i orkestraciji Rudolfa Bručija. Nije mi jasno bilo šta je Bruči obradio i orkestrirao, ali iz Otrinovog odgovora i taj detalj doznajemo.

> – Na muziku Ernesta Kreneka već sam napravio balet u Mariboru. Balet je bio već postavljen, kada smo dobili od autorske agencije obaveštenje da je Krenek brisao taj balet iz svog opusa (navodno je rekao da je to loša muzika) i da ne dozvoljava više nikome upotrebu. Pošto je balet bio postavljen na klavirski izvod, a ne i orkestriran, a nije bilo vremena da tražimo nešto drugo, Bruči je na osnovu postavljene koreografije napisao novu partituru i dali smo joj nov naziv: *Demon zlata*.

Time je Bruči samo dokazao kako je dobro poznavao suštinu filozofije orkestriranja, priseća se Imre Toplak tog događaja nostalgično, jer je baletom dirigovao na premijeri.

Demon zlata dobro ilustruje šta je sadržaj 'savremene' tematike u onom socijalističkom poretku (prenosim deo sadržaja iz programa).

> Prostitutka beži iz javne kuće, banda je traži i uhvati. Za kaznu i pouku drugima ubijaju je. Ulicom dolazi mlad par, sav srećan u svojoj prvoj i čistoj ljubavi; vođa bande budi u devojci želju za bogatijim i neobičnijim životom. Zlato je zaslepi. Napušta svog verenika i pridružuje se vođi. Ali je razočaranje neizbežno. Vođa je iskorištava, zlata nema, jedini put je – na ulicu. Idući od ruke do ruke, od jednog poniženja u drugo kroz nasilja i unutrašnje borbe, devojka pada sve dublje i dublje, sve dok je ne sretne njen verenik, koji je uprkos svemu još uvek voli i traži. Devojka skoro da nije više dostojna njegove ljubavi. Mladić ne popušta i upušta se u borbu sa bandom, koja hoće da ih razdvoji. U krajnjem očajanju mladić ubija šefa bande, a banda njega. Devojka je sada slobodna, ali sama. Ljubav mrtvog mladića joj daje snagu za novi život.

Koreograf u programu već tada daje svoj humanistički kredo, kojem ostaje veram do danas, pretočen u teorijski stav: Svaki pokret mora da ilustruje sadržaj i zato je pretvoren u simbol. Uloga obične devojke – u stvari, simbol je čovekove ljubavi – prezirane, mučene, razočarane, ali uvek žive.

Iko Otrin je došao u Novi Sad sa izgrađenom filozofijom života i svojim vrednosnim sistemom – mir i ljubav po svaku cenu, a cena je, kako vidimo, velika i u prvom i u drugom baletu, i zato je i odlučio da ih spoji u isto veče na premijeri.

Treći balet *Paukova gozba*, ima interesantan sadržaj, samo naizgled odstupa od prva dva baleta, ali je po osnovnoj ideji filozofskog odnosa prema životu sasvim u istoj ravni sa prva dva – zlo će biti pobeđeno dobrim. Na impresionističku muziku Rusela, sačinio je, (bolje reći modifikovao) libreto tako da nam poručuje: postoji lepota života, s jedne strane, i opasnost koja uvek vreba, s druge strane.



Svenka kao *Zlato*

Na polju se igraju i uživaju insekti: leptirići (beli, crveni, plavi), vodeni cvet, ose, muve, jelenci, mravi... Raduju se životu. Nad

njima lebdi smrt – pauk u svojoj mreži. On ubija najpre jednog leptira, zatim vreba i prati ose, unoseći tako pometnju među insekte. Jelenci se ne daju, zajednički ga napadaju i (svojim rogovima) ubijaju. On ostaje sam da lebdi u svojoj mreži, život se ipak produžava na način na koji su ga žitelji prirode živeli.

Već od samog početka karijere u Novom Sadu Otrin svesno afirmiše i izgrađuje svoj umetnički kredo: u surovom životu postoje sile koje ga mogu prevazići – ljubav i mir i pravda. Priroda je nešto čemu se uvek vraćamo.

Jošef Šulhof koji je bio muzički stručnjak i pored toga čovek široke opšte kulture i dobronameran, napisao je pozitivnu kritiku Bručijeve muzike *Demon zlata* u povodu obnovljene predstave nakon dve godine (1966) i s razumevanjem onoga šta ta muzika znači u Bručijevom opusu.

Smelost i umešnost

Povodom premijere baleta *Demon zlata* i *Krčag* – na sceni novosadskog pozorišta

Na putu kompozitora Rudolfa Bručija ova je praizvedba značajna stanica. Jako pulsiranje ritmova, jasne akcentacije, izobilno korišćenje udaraljki, sažetost u izražaju, zatvorena forma u modernoj koncepciji, ukazali su od početka da kompozitor treba da se okrene pozornici. I da tu može da nađe naročito mogućnosti da izrazi sve ono što u njegovoj muzici neobično jasno dolazi do izražaja: nemiri današnjeg čoveka, rat nerava, eksplozivnost, emotivnost, duševna haotičnost, iza čega se ipak probija volja za životom i vera u lepo.

Daleko bi nas odvelo da se upuštamo u podrobnu analizu muzike prikazanog baleta, kojim je Bruči postigo novi vrh i dokazao da stoji među najozbiljnijim stvaraaocima nove jugoslovenske, pa i evropske muzike. Ovde se može ukazati samo na to da se Bruči konačno pridružio smerovima dodekafonije, a da nije žrtvovao ni svoje individualne koncepcije, ni lakšu razumljivost u zatvorenijim formama, niti pak ono što je bitno za baletsko-scensku muziku: funkcionalnost. Tu i tamo se služi, naravno, na svoj način, Ravelovim metodama u vezi sa valcerskim melodijama ili ritmom bluza, ali su to samo sredstva za čistiju funkcionalnost i sceničnost.

(Jožef Šulhov, Dnevnik, 17. 06. 1966)

Podaci iz kritika kažu nam da su Otrinovi baleti uznemirili i kritičare u tom smislu da su neki spremno, a neki nespremno, prihvatali i razumeli šta to počinje da se zbiva u baletskoj novosadskoj atmosferi.

Tada sam igrala u navedenim predstavama i sećam se tih vibracija uznemirenosti u smislu da nije bilo svima jasno u Kući i van nje, da li se radi o nekom šarlatanstvu, ili o početku novog, o čemu tek treba da učimo i znamo.

U sledećoj sezoni Otrin sledi svoj inovativni pristup. Postavlja *Karminu Buranu* (13. oktobra 1964). Danas je ovaj muzički oratorijum široko prisutan na baletskim scenama naše sadašnje i bivše zemlje, a u ono vreme to je bila novina. Nisam pronašla nigde podatak da je to tako i zabeleženo u programu, ili u kritikama novosadske predstave pa opet pišem Otrinu i postavljam pitanje: Da li ste negde videli taj balet pa preneli u Novi Sad ili...

> *Karminu* nisam nigde video. Slušao sam je na koncertu Beogradskog akademskog hora i oduševio sam se tom muzikom. Na prvom gostovanju kada smo već razgovarali o mom stalnom angažmanu, predložio sam je Hadžiću i on je to sa zadovoljstvom primio. Postavio sam je sledeće sezone kao gost.

Otrin je izvrsno muzički obrazovan, slušajući muziku oblikuje svoju igračku imaginaciju, i tu se susreću igrač i muzički stručnjak – on jasno osmisli muzičko delo kroz igru. Eto, u Novom Sadu je on tada, oktobra 1964, pre 40 godina, načinio scenario (sa Bredom Pugelj) i režijsko-koreografski ga osmislio na Orfovu muziku, uz izvrsno sudelovanje solista i hora Opere SNP-a.

Tu je druga komponenta Otrinovog kreda: teatar je celina mnogih komponenata: reč– glas – pokret – muzika i opet nazad!

Otrin je u osnovi najbolji pedagog. Od svih poslova kojima se u ansamblu potvrđivao. To dokazuju i izjave igrača, solista pre svega, koji su najviše i najduže sa njim sarađivali.

Erika Marjaš, prvakinja i direktorka Baleta:

> Dok sam bila mlađa, obično sam na pitanje o saradnji sa Otrinom pominjala njegovu upornost, iscrpljujući rad kojim je dolazio do cilja... Često sam se osećala kao u drilu, ponavljati, ponavljati... dok ne bude kako je on zamislio. Međutim, kada danas pogledam unazad vidim koliko je mnogo energije, dobre volje, znanja i ljubavi uložio Otrin u tu našu saradnju. Neizmerno sam mu na tome zahvalna.
>
> Kada smo počeli saradnju na baletima modernog izraza bilo je to sasvim novo ovde za nas, ali i u svetu. Kasnije smo zajedno radili balete klasičnog repertoara. Sećam se da smo jedne zime dugo u noć probali, on mi je ljubazno obećao da će me odbaciti

kolima kući, da ne brinem, a završili smo tek kad je bio zadovoljan učinkom. Kad smo sve završili i došli do kola po snegu, brava zamrnuta, sve pod ledom, daj pali šibice da se brava odmrzne... To je Otrin: radiće dok ne postigne ono što je zamislio, a posle toga dolazi nagrada!

Ono što Otrin nikada ne voli to su neradnici u baletu. Sećam se jednom je izgubio kompas upravo zbog toga na probi, pa je od ljutine iz sedećeg stava skočio tako snažno sa stolice da je, verujem, u tom skoku 'isterao' sav bes iz sebe!

Ove godine je, posle dvadeset pet godina ponovo napravio *Pipi Dugu Čarapu*. Stariji solisti su hteli da on radi tu predstavu za decu ponovo – nisu mogli zamisliti da neko drugi pravi koreografiju za tu predstavu... I sada je pun energije – nisam primetila promenu od pre dvadeset pet godina!

Ono što se prepoznaje u koreografijama Otrina jeste smisao za šalu, humor i dosetku. Raznim, spretno smišljenim, gestovima postiže smeh u gledalištu, bilo da je to uloga smetenog mladoženje u *Vragolanki*, ili mnoštvo dobro osmišljenih scena da razgale decu u *Pipi Duga čarapa*, naravno, dovoljno ih je i u *Stvaranju sveta, Vragolanki*.

Važnost humora za život jedna je od njegovih strategija opstanka ne samo u ovom surovom životu nego i u plesu kao umetnosti.

Kada radi sa solistima onda im se ipak približava tako da uvažava njihove sposobnosti i kvalitete: ukoliko je neki spremniji za geg ili štos, on spremno usvaja ideju.

Biljana Njegovan, prvakinja baleta:

– Prvi put sam se srela sa imenom Iko Otrin čitajući programe baletskih predstava. Bila sam mala i sa starijom sestrom sam išla u pozoriste. Sećam se predstave $E=mc^2$, u programu je pisalo koreograf Iko Otrin. Tada nisam ni znala šta znači koreograf pa mi je sestra objašnjavala. Kao učenica Baletske škole učestvovala sam u predstavama *Žizela* i *Don Kihot* i imala priliku da zaista sretnem gospodina Otrina, ali u baletskoj sali.

Moje treće i zaista pravo upoznavanje gospodina Otrina desilo se 1973. godine. Tada sam već bila angažovana solistkinja u Baletu SNP-a, a on pripremao balet *Vragolanka*, u kojem mi je poverio glavnu ulogu Lize. Sećam se tih proba i napornog rada, nije mi bilo lako pored velikog zadatka koji mi je namenio. Sreća je što sam imala za partnera već iskusnog igrača iz Temišvara, Franciska Valkaja. Premijera je bila uspešna i predstava je dugo živela na sceni SNP-a. Lepe kritike su stizale sa svih gostovanja počev od Subotice, Segedina, Temišvara, Beograda, pa

čak i Kaira. Naravno da za taj uspeh moram da zahvalim gospodinu Otrinu koji je, radeći sa mnom na ulozi Lize, izvukao iz mene maksimum.

Probe sa gospodinom Otrinom su uvek tekle osmišljeno i koreografski isplanirano, kod njega nije bilo ništa prepušteno slučajnosti. U igračkom i muzičkom smislu tražio je preciznost, što mi je ponekad zadavalo dosta problema, jer su neki prelazi u igri bili dosta brzi, činilo mi se da su neizvodljivi, ali ih nikad nisam samovoljno menjala tokom igre, jer sam poštovala koreografovu zamisao.

Gospodin Otrin je bio pravi profesionalac. Bio je strog prema samom sebi pa je to isto tražio i od nas igrača. Posle *Vragolanke* učestvovala sam i u drugim njegovim baletima: *Karmen, Esmeraldu, Silviju, Pipi Dugu Čarapu*. Jedino u *Pipi* mi je dozvolio više slobode i prepuštanja svojoj mašti u mizanscenu koji su, inače, dominantni u ovoj predstavi. U radu sa gospodinom Otrinom mnogo sam naučila i on je mnogo doprineo mojoj umetničkoj karijeri.

Gotovo sve igračice i igrači sa kojima sam razgovarala ističu tu Otrinovu snagu da iz igrača izvuče maksimum sposobnosti, ono što oni sami i ne znaju da poseduju. A onda je u radu sa njima često bespoštedan, jer zna i veruje u ono što oni mogu.

Dobrila Novkov, solistkinja:

– Kad govorim o Iku Otrinu onda sam, možda, pomalo lična – on me je primio u angažman 1966! Sarađivali smo sve vreme dok je bio u Novom Sadu, a nakon toga što sam prestala da igram, bila sam mu asistenkinja u drugoj obnovi Vragolanke (1986). On bi dojurio iz Maribora, postavio veliki deo igara i odjurio nazad, imajući poverenja u mene da ću sve igre iščistiti, što je bilo, u stvari, tačno. Rekao mi je jednom: «To si uradila bolje nego ja!»

Bile su dve podele, u jednoj je Biljana Njegovan igrala sa Mihailom Babuškom, već su bili iskusni, jer su igrali i u prvoj postavci, a mladi par u alternaciji bili su Gorica Stanković i Zlatko Panić. Mnogo sam radila sa njima... dovoljno da su na kraju bile dve premijere, a mladi par je dobio izvrsnu kritiku. Nažalost, otišli su u svet sa našim uloženim znanjem i trudom pa se to onda ne vidi i mnogi to ne pamte.

Kao koreograf, mogu reći, Otrin je zahtevan, može iz igrača da izvuče maksimum.

Ako bih procenjivala njegov doprinos razvoju novosadskog Baleta onda bih istakla tri stvari: prvo, uveo je moderan balet kao

jednakovažan segment igre na repertoaru; drugo, kada je radio klasične predstave, kao što su *Esmeralda*, *Don Kihot*... bile su igrive za ansambl, a gledljive publici – mi smo uvek bili umorni od predstave, a publika zadovoljna u sali. Nisam sigurna kako ga je kritika pratila, ali smo mi u ansamblu uvek bili dovoljno zauzeti u svakoj predstavi, svaki igrač, da smo se osećali zadovoljni što igramo. Kao muzikalan i muzički obrazovan koreograf on je postavljao igrive koreografije, što nije odlika svih naših koreografa.



Iko Otrin i Dobrila Novkov

Iko Otrin je dva puta bio libretista svojih baleta. Na početku karijere u Novom Sadu: *Demon zlata* (1964) i, evo, na kraju: *Pipi Duga Čarapa* (1978; 1984; 2005). Kao libretista je detaljan, opširan, čak u nekim slučajevima preopširan iz uverenja da je priloženi tekst (sadržaj) putokaz gledacima da slede igračko-narativnu nit na sceni. Pretpostavka je, naime, da gledaoci dođu u pozorišnu salu, kupe program, pročitaju ga pre predstave, a onda u igri traže znakove i pokrete kojima se dati sadržaj u tekstu eksplicira (Šta ako ne kupe program i ne pročitaju ga?)

Gledaoci su za Otrina osnovni kriterij pravljenja koreografije. To znači da je u svojim koreografijama pragmatičan – jednom stvorena predstava mora biti publici na dar. Često i kritika ističe nekoliko

njegovih karakteristika u istom cilju: dinamičnost radnje, humor, ili opaska da je „publika dobro primila predstavu...” što potvrđuju i podaci o broju predstava i broju gledalaca.

Kada je u pitanju saradnja sa scenografima i kostimografima, Otrin ispoljava istu sposobnost i prirodu komuniciranja i saradnje.

Stana Jatić, kostimografkinja:

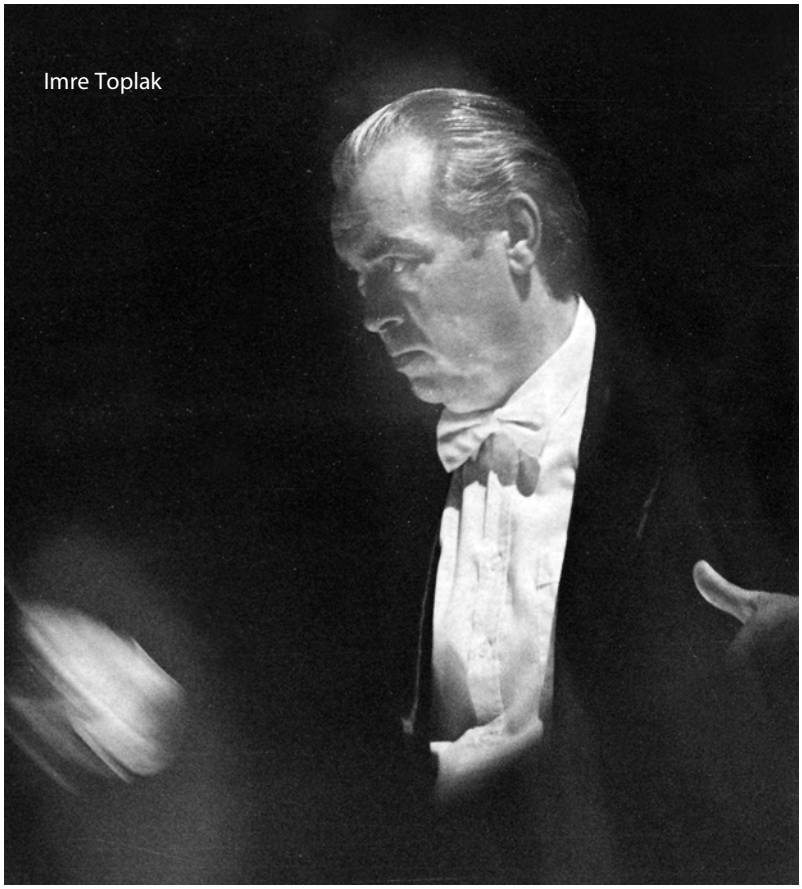
– Otrina sam upoznala 1965. kad je u Novom Sadu postavljao reviju baleta pod nazivom *Baletske cipelice pričaju*. On je osoba koja zna šta hoće, sasvim je određen u zahtevima pa je sa njim bilo lako sarađivati. To je bila moja 121 predstava u SNP-u, bila sam iskusna, nakon 14 godina bogatog rada u toj Kući. Radim tako što se najpre sastanem sa koreografom, čujem njegovu osnovnu koncepciju, napravim tri verzije za solističke kostime, ona koju koreograf odabere i potpiše ide u krojačnicu. Kao i za druge predstave, morala sam da kombinujem i nešto iz fundusa, jer je budžet bio ograničen za kostime.

Zatim sam sa Otrinom radila *Esmeraldu* – 176 moja predstava, u kojoj je bilo 64 kostima. Predstava je bila lepa, Otrin je bio zadovoljan, pa se naša saradnja nastavila sledeće godine u Mariboru na istoj predstavi. Nažalost, kritičari retko pominju kostime, u baletskoj predstavi sasvim retko, više se naglašava ono što je igrački i koreografski deo, a zaboravlja se koliko je truda uloženo, na primer, u jednu tako veliku predstavu kao što je *Esmeralda*. Baletski kostim je teško napraviti, jer mora zadovoljiti osnovne zahteve: da bude lagan da igrači mogu nesmetano u kostimu igrati, da bude efektan, komplementaran igri i doprinese da igrač bolje izgleda

Otrin je u Baletu SNP-a uglavnom sarađivao sa dirigentom Imreom Toplakom koji se „specijalizovao” za baletske predstave:

– Došao sam u SNP– 1961. godine i moj prvi posao je bio korepetitor repertoara u Baletu. Rudof Bruči je postao direktor Opere i Baleta 1962. i dao mi je dirigentske zadatke u Baletu.

Iko Otrin je prvu predstavu pravio 1963. i od tada sam korepetirao i dirigovao njegovim, ali i uopšte baletskim, predstavama u Kući. Značajno je iskustvo dirigenta kada kao korepetitor prolazi kroz sve zajedničke probe sa koreografom, pa kada postavka dođe na scenu već je postignut potreban stepen međusobnog razumevanja i osećanja za celinu: igrača na sceni i mene za pultom u orkestru.



Otrin je imao izuzetno muzičko obrazovanje, sam je često 'prosvirao' neke deonice na klaviru, tako da je rad sa njim u tom profesionalnom pogledu bio lak.

Sem toga, bio je pravi profesionalac, disciplinovan, zahtevan, precizan, i radan do besvesti! Sa njim mi je bilo i lako i lepo raditi. Nismo se družili izvan profesionalnih obaveza, ali se nikada nismo niti razilazili niti imali nekih problema u profesionalnoj i ličnoj komunikaciji.

Mislim da je Otrin najvažniji, ako ne to, ono jedan od najvažnijih ličnosti u istoriji novosadskog baleta: kao šef baleta primerom je pokazivao vrednosti kao što su rad, disciplina i ozbiljnost zadatka; kao koreograf uveo je moderan izraz i na našu scenu, što mislim da je i publika cenila; kao organizator poslova u Baletu bio je zaista veoma sposoban.

Posebno cenim što je doneo u Novi Sad lepe klasične balete: *Vragolanku, Esmeraldu, Don Kihota*. Da je uradio samo *Pipi*

Dugu Čarapu, bilo bi dovoljno: ukupno je preko 150 predstava ovog baleta u tri razne postavke od 1978. do 2005.

Karminu buranu (1964) Otrin postavlja na isti način: igrači igraju u mekim patikama, libreto je skup srednjevekovnih pesama, osmišljenih u muzici Karla Orfa. Tu se pokazuje Otrinovo muzičko obrazovanje, njegovo znanje o evropskom modernom muzičkom nasleđu (koje nije pisano za balet) da može da pretoči u igru. To je drugi novi potez u repertoarskoj politici, što je inače bio svetski trend u baletskoj literaturi tada.

Po meni, *Karmina burana* predstavlja drugi sled u tom Otrinovom nastojanju da u novosadsku pozorišnu i baletsku sredinu prenese novosti sa muzičke i igračke evropske scene. Tim potezima smo bili, rekla bih, uvučeni u svetske tokove, a nismo kaskali mnogo godina iza takvih tendencija, kao što je sada slučaj. Uostalom, gostovanja u Italiji i nekim drugim državama potvrdila su ove sudove.

Iste te 1964. Otrin radi prema autorskoj verziji Pije i Pina Mlakara *Đavo na selu*, Frana Lotke, čime je zadovoljio, takođe, programski zahtev u pozorištu da se stvara i čuva domaća baletska baština.

U te tri predstave i dve sezone Otrin je predstavio svoje viđenje baletske igre datog trenutka, repertoarske politike (klasičan, moderan, nacionalan balet na repertoaru) da bi se već u 1965. okrenuo klasičnom baletskom nasleđu! Delimično zato što je kritika pokazala nedovoljno razumevanje za njegove novine, a delimično i zato što su se stekli dobri uslovi da u toj sezoni postavi *Pepeljugu*: igrači iz nekoliko tadašnjih baletskih centara su se, sticajem okolnosti, našli u novosadskom ansamblu, a uprava SNP-a je bila blagonaklona prema širenju baleta...

Od ukupno 15 predstava napravljenih u Novom Sadu tri su se afirmisale kao izuzetno uspešne i tri puta ponovljene koreografije: *Vragolanka, Don Kihot* i *Pipi Duga Čarapa*. Ponovne postavke mogu biti jedan od kriterija uspešnosti, takođe.

Mirjana Ruškuc, solistkinja, direktorka baleta:

– Nisam bila u Baletu angažovana kada je došao Iko Otrin iz Maribora za koreografa, posle šefa Baleta, pedagoga, igrača... Sa njim sam se samo srela na diplomskom ispitu u Baletskoj školu, ali te sezone nije primio nas iz novosadske Baletske škole nego tri igračice iz Beograda (koje su se uskoro vratile u svoj matični grad), a ja sam dve sezone provela u Zagrebu u ansamblu HNK. Tek u sezoni 1967-68. primio me je u ansambl. To je vreme kad smo igrali velike klasične balete koji su uglavnom svi, sem, možda, *Silvije*, bili odlično primljeni kod publike.

Iko Otrin nas je sve impresionirao svojim znanjem kako baleta tako i muzike. Možda je zbog ličnog znanja bio tako zahtevan u

radu sa nama. Konačni rezultat su bile uspešne predstave. Mi smo, na primer, u jednoj sezoni imali tri velike baletske premijere, uz to redovno učestvovanje u operama i operetama... posla preko glave za svakoga!

Ono što sam cenila kod Otrina jeste poštovanje statusa igrača, pogotovu onih prvaka i prvakinja: ako su dve balerine spremale istu ulogu, na premijeri je igrala ona koja je to i svojim statusom zaslužuje. Mislim da se takvim principom čuvao smisao rada u ansamblu – mlađi, čak i ako su bolji, mogu sačekti i igrati alternaciju, jer je karijera tek pred njima, a oni koji su se već dokazali i dobili solističko zvanje imaju obavezu, a ne privilegiju da igraju premijeru.

Otrin je cenio radne ljude oko sebe i davao im šansu, jer je i sam mnogo radio. Umeo je da odabere osobu za datu ulogu: na primer, uloga Maše u *Ščelkunčiku* tako je dobro odgovarala mladoj balerini iz Engleske M. Boason. Zato se slažem sa tvrdnjom da je Otrin u suštini dobar pedagog.

Ono zbog čeka će se Iko Otrin pamtiti u novosadskom Baletu jeste uvođenje modernog izraza kao nove igračke poetike, zatim je zakrepio sistem vrednosti koji je tokom tih šest ili sedam njegovih sezona ipak nametnuo dobre radne običaje koji su još neko vreme funkcionisali i nakon njegovog odlaska, a onda...

II. Ostale aktivnosti Ika Otrina u Novom Sadu

(opera, opereta, mjuzikli, drama SNP-a)

Rad u Baletu SNP-a glavni je, ali ne i jedini učinak Ika Otrina u baletskoj novosadskoj sredini (videti tabele 2 i 3). Mnogo toga je uradio izvan kuće, za potrebe Televizije Novi Sad, na primer, ili pojedinačne numere u povodu obeležavanja nekih datuma ili događaja u gradu, što nije uneto ni u jedan spisak podataka[21].

[21] Stevan Divjaković u brošuri štampanoj u povodu obeležavanja 20 godina rada, navodi da je na njegovu muziku Iko Otrin koreografisao. Pitam najpre Stevana Divjakovića koja je to njegova muzika bila, on se ne seća, ali se seća da su igrali Zlatko Panič i Gorica Stanković, tada mlade nade našeg Baleta, da je to bilo na Spensu i jako dobro. Onda šaljem mejl Otrinu – ni on se ne seća:

> Nema šta, krečana radi. Sečam se da sam za Zlatka i Goricu jednom napravio neku igru, ali nemam više pojma šta je to bilo i na čiju muziku. Ali ostalo mi je u lepom sećanju, jer su to bili zbilja vrsni igrači. Zajedno smo stvarali i to je ono što želim od solista. Da sarađuju kreativno, a ne da

Dok je bio u Novom Sadu predavao je kratko vreme u Baletskoj školi: ritmiku i moderan balet. Rad sa mladima i decomostaće mu stalni angažman.

Bogdan Ruškuc, muzički urednik TV Novi Sad priseća se saradnje sa Otrinom na baletu *Spirala* (1982), rađenoj za potrebe Televizije Novi Sad: na muziku Kiralji Ernea Iko Otrin je napravio balet, a igrali su Erika Marjaš Brzić, Rastislav Varga, Jon Konstantin.

Možemo zakjučiti o doprinosu Ike Otrina razvoju Baleta u Novom Sadu i na osnovu analize samo prvih nekoliko sezona.



Saradnja Ike Otrina sa Baletom Srp-skog narodnog pozorišta u Novom Sadu bi-la je na obostranu korist. Za istoriju novo-sadskog baleta on je najvažnija umetnička ličnost, a za lični razvoj, tada mladog umetnika sa 31 godinom, Novi Sad je predstavljao dobru mogućnost da ostvari svoje koreografske ambicije: koreograf i reditelj, igrač (solista), šef baleta, povremeno peda-gog, uspeo je u tim različitim ulogama da homogenizuje ansambl, osmisli repertoar-sku politiku koja će se nadalje ostvarivati (jedan klasičan, jedan modern, eventualno, jedan nacionalni balet, ali ne zaboraviti i mladu publiku – jedan dečji).

Procenili smo njegov doprinos oda-bravši nekoliko kriterija.

1. Kvantitetom: količina ostvarenih predstava: ukupno 15 različitih od toga 2 praizvedbe, tri su tri puta obnavljane tokom poslednjih dvadeset godina i svaki put imale veliki uspeh kod publike.

2. Ukupno je tih 15 predstava izvedeno (u Novom Sadu ili na gostovanjima) 329... pred ukupno 100.306 gledalaca.

3. Iko Otrin je mondijalističkog svetonazora: afirmiše nekoliko važnih vrednosti: mir u svetu i među ljudima od samog početka koreografsko-rediteljskog rada u Novom Sadu ($E=mc^2$); zatim ljubav među ljudima, što ga čini angažovanim umetnikom u vremenu u kojem stvara u Novom Sadu u kontinuitetu 6 sezona (1963-1968), a potom, u

---

izvode korake. Zato je kod mene svaka nova podela tako interesantan zahvat i primer.

vremenskim razmacima, sve do danas (2005); i optimistom koji, nakon toga što problematizuje život, ostavlja nadu.

4. Njegov je rad važan na izgrađivanju repertoara za decu, tačnije ukusa najmlađe publike za balet.

5. Mada je Iko Otrin najprisutniji kao koreograf, njegov pedagoški rad sa igračima suštinski je za koreografski uspeh: uglavnom je radio sa mladim igračima koji su uz njega postajali profesionalci. Većina igrača priznaje da Otrin zna i ume iz igrača da izvuče maksimun, da zna dobro da odabere igrača, ili igračicu, shodno liku koji igra. Činjenica da u osnovi Otrin jeste daroviti pedagog, metodičan i sistematičan, sa puno energije on je ovu svoju osobinu sputavao, ali se ona vidi u svakoj njegovoj aktivnosti. Isto se vidi u načinu na koji oprema program za svaku premijeru: uglavnom piše tekst (Reč koreografa) u kojem detaljno opisuje zašto je neko dele stavljeno na repertoar, uz veoma detaljan sadržaj baleta, i, u mnogo slučajeva, detaljne podatke o kompozitoru, delu, libretu. Njegov smisao za pedagogiju vidimo i u tome što je vodio računa o mladoj publici i za nju pravio odlične balete: *Pipi* i *Ščelkunčik* (za koju je Bogdan Ruškuc napisao povoljnu kritiku).

6. Otrinu je jako stalo do publike, što se vidi na mnogo način. Publiku shvata kao onaj potencijal ljubitelja baleta kojem treba obezbediti dovoljno informacija koje pomažu razumevanju onoga o čemu se na pozirnici igra.

7. U vreme samoupravljanja u pozorištu, Baletu posebno, Iko Otrin (koji nije bio pripadnik Komunističke partije), držao je čvrsto organizaciju i razvoj novosadskog baleta tokom šest značajnih sezona u razvoju novosadskog ansambla, temelj na kojem će se zasnivati uspeh celog asnambla još dugo godina potom. On je primio nove mlade igrače koji su, zatim, preuzeli repertoar i glavne uloge u ansamblu.

8. U vreme kada je Iko Otrin bio u novosadskom baletu, nisu, kao danas, mediji imali tako važnu ulogu u najavi i kritici predstave, tako da za neke predstave kritike gotovo da nema, pa je danas teže rekonstruisati i onaj drugi odjek koji su predstave imale u gradu. Kritičari su mu samo ponekad bili potpuno naklonjeni.

KOREOGRAFIJE IKA OTRINA U BALETU SRPSKOG NARODNOG POZORIŠTA (1963-2005) Izvor V. Krčmar 2004.

god.	naziv		muzika	koreograf	asistent	reditelj	scenograf
1963	*Tri moderna baleta*	*$E=mc^2$*	elektronska	Iko Otrin		Iko Otrin	Iko Otrin
		Paukova gozba	A. Rusel	Iko Otrin		Iko Otrin	Iko Otrin
		Demon zlata	R. Bruči	Iko Otrin		Iko Otrin	Iko Otrin
1964	*Karmina burana*		K. Orf	Iko Otrin		Iko Otrin	S. Jovanović
1964	*Đavo u selu*		F. Lotka	P. i P. Mlakar		Iko Otrin	V. Hegedušić
1965	*Pepeljuga*		S. Prokofjev	Iko Otrin		Iko Otrin	S. Maksimović
1965	*Baletske cipelice pričaju*		A. I. Hačaturijan Ž. Ofenbah Ager, P. I. Čajkovski S. Prokofjev K. Sen-Sans Š. Guno	M. Petita, M. Mihailovič Fokin, Iko Otrin, G. Makedonski		Iko Otrin	S. Maksimović
1966	*Krčag*		A. Kazala	Iko Otrin		Iko Otrin	D. Ristić
	Demon zlata		R. Bruči	Iko Otrin		Iko Otrin	D. Ristić
1967	*1 0 0 n 1 o ć*	*Male igrarije*	V. A. Mocart	Iko Otrin	Ž. Milenković	Iko Otrin	D. Ristić
		Baletska svečanost	P.I.Čajkovski	Iko Otrin	Ž. Milenković	Iko Otrin	D. Ristić
		Šeherezada	N.A.Rimski-Korsakov	Iko Otrin	Ž. Milenković	Iko Otrin	D. Ristić
1968 1984	*Don Kihot*		L. Minkus	Iko Otrin (koreografske varijacije i Pas de deux po Petipa i Gorskom)		Iko Otrin	S. Maksimović B. Maksimović
1968	*Ščelkunčik*		P.I. Čajkovski	Iko Otrin koreografske varijacije po L.Ivanovu		Iko Otrin	D. Ristić
1969 1976	*Esmeralda*		Č. Punji	Iko Otrin		Iko Otrin	V. Marenić
1973 1986 1991	*Vragolanka*		L.J.F. Herold	Iko Otrin	D.Novkov D.Novkov i S.Pirgova	Iko Otrin	M. Leskovac B. Maksimović
1973	*Gospođice sa krovova*		Ž. Franse	Iko Otrin			S. Maksimović
1978	*Karmen*		Ž. Bize R.Ščedrin	Iko Otrin			S. Maksimović

god.	Naziv	muzika	koreograf	asistent	reditelj	scenograf
1978	*Silvija*	L. Delib	Iko Otrin	H.Nedeljko i T.Pokorni	Iko Otrin	B. Maksimo-vić
1978 1984 2005	*Pipi Duga Čarapa*	K. Cipci	Iko Otrin	H.Nedeljko i T.Pokorni L.D.Janku i V. Lazin	Iko Otrin	M. S.Maurič M. Kalabić
1991	*Stvaranje sveta*	A. Petrov	Iko Otrin	D.Novkov	Iko Otrin	M. Tabački

Napomene:

U baletu Kopelija u koreografiji Vere Kostić (1966) Iko Otrin igra Kopelijusa.
Premijera baleta *Pipi duga čarapa* je u 2005. godini bila 10. maja i podaci o broju izvođenja i broju publike još nisu dostupni, te u tabeli izostaju.

Libreto	dirigent	pedagog	kostimograf	uloge	Br. izvođ.	Br. publike
		G. Makedonski	M. Jarčeva		7	4246
Ž. d' Vuazen	I. Toplak	G. Makedonski	M. Jarčeva		4	1972
Iko Otrin	I. Toplak	G. Makedonski	M. Jarčeva		4	1972
B.Pugelj i I.Otrin	L. Buta	G. Makedonski	M. Jarčeva		10	4837
Pia i Pino Mlakar	I. Toplak	R. Pakaški	B. Jovanović		15	7137
N.D.Volkov po bajci Š. Peroa	I. Toplak	R. Pakaški	Lj. Dragović		15	7121
Iko Otrin		R. Pakaški	S. Jatić		10	2342
Po Pirandelu	D. Miladinović	R. Pakaški	D. Ristić	ZiDima Likasi	7	1700
Iko Otrin	D. Miladinović	R. Pakaški	D. Ristić	Makro	6	1400
Ž.Ž. Nover	M. Jagušt	R. Pakaški	D. Ristić		19	7600
	M. Jagušt	R. Pakaški	D. Ristić			
Iko Otrin	M. Jagušt	R. Pakaški	D. Ristić	Šahrnad		
M. Petipa (po Servantesu) u redakciji Ika Otrina	L. Buta I. Toplak	G. Makedonski	B. Jovanović	Sančo Pansa	15 23	6684 7268
M.Petipa (po Hofmanu	M. Jagušt		D. Ristić		12	4646
	I. Toplak		B. Jovanović i Lj. Kačić	Kvazi-modo	5 11	2711 3805
Ž. Doberval	M. Fajdiga I. Toplak	Lj. Mišić	J.Petrović M.S.Maurič		18 9 10	8140 2908 2828
Ž. Anuj	M. Fajdiga		J.Petrović		11	3859
baletska svita po motivima istoi-mene opere Ž.Bizea - R.Ščedrina	M. Fajdiga	Lj. Mišić	J.Petrović			

libreto	dirigent	pedagog	kostimograf	uloge	Br. izvođ.	Br. publike
Ž.Barbije i B.fon Rajnah u redakci-ji Ika Otrina	I. Toplak		D. Ristić		6	2452
Iko Otrin prema priči A.Lindgren	K. Cipci		M.S.Maurič M. Sremac		90 12	30814 3992
N.Kasatkina i V.Vasiljev po crtežima Ž.Efela	I. Toplak		M.S.Maurič	Bog	10	1424

(Tekst je u malo skraćenom obliku objavljen na slovenačkom jeziku u knjizi *Iko Otrin – legenda mariborslkog baleta*, Ljubljana, Debora, 2006, 132-139)

Otrinova knjiga, naslovna

ii

jezik i balet

sadržaj poglavlja

Novi pokreti u klasičnom baletu 112
Jezik pozorišnih kritika Elija Fincija 114
Ortografija i terminologija u tekstovima o baletu 120
Kako napisati kritiku baletske predstave? 125

Skupina tekstova pod naslovom *Jezik i balet* nije velika u ovoj knjizi. Formirana je u poseban odeljak da skrene pažnju, s jedne strane, na specifičnost dva znanja same autorke, koja ih je tako, čini se, spretno dovela u vezu, sa druge strane, ovaj tip znanja – o jeziku i igri – skreće pažnju na opštu semiotičku sposobnosti čoveka.

Četiri teksta otvaraju četiri velika pitanja o odnosu jezika i baletske igre. Da bi pokazala kako izgleda struktura baletskih pokreta, autorka je primenila svoje znanje iz strukturalne lingvistike i povezala ova dva znanja, još davne 1967. godine. Mnogo kasnije će se lingvisti u svetu početi interesovati za vezu jezika i muzike i jezika i igre uopšte, ne samo baletske. Važnost ovoga teksta je upravo u otvaranju razgovora o toj vezi pre 40 godina.

U drugom tekstu zapravo i nije reč o baletskoj kritici, jer je E. Finci pisao prikaze dramskih predstava. U fokusu je pitanje razumljivosti kritike pročitane u dnevnim novinama, i kakav je odnos znanja i razumevanja čitalaca takvog prikaza, što se može odnositi i na baletsku kritiku koju autorka piše a ovde je okuplja naredno poglavlje.

Pitanja vezana za ortografiju i terminologiju u tekstovima o baletu autorka otvara iz pragmatičnih razloga – da se u nedosledno primenjivanim pravopisnim pravila u tekstovima o baletu pomeri nešto u smislu dogovora samih kreatora tekstova (kritičarki i kritičara, kao i drugih koji o baletu pišu) i načine preporuke kojih će se svi pridržavati. Zapravo je tekst nastao nakon jednodnevnog skupa koji je Svenka Savić organizovala sa lingvistima raznih jezika (francuski, engleski, ruski) i kritičarkama baleta u SNP-u.

Nije daleko od pragmatike ni tekst u kojem se raspravlja kako pisati kritiku o baletu. Naime, tekst je nastao kao odgovor na jedan zahtev u planu i programu za srednje škole u predmetu Maternji jezik u kojem se tražilo od učenika da napišu kritiku jedne pozorišne predstave, a kao model im se nudila kritika jednog poznatog kritičara dramskih predstava (Velibora Gligorića).

Autorka objašnjava pisanje kritike kao sume nekoliko tipova znanja: opšteg znanja, znanjao komponentama pozorišne predstave i znanja o znakovnosti koja je osnov za međusobno prožimanje tih komponenata. Ona govori o više mogućnosti pisanja jedne kritike.

Vrednost ove skupine tekstova je u tome što se ovo pitanje prvi put postavlja ne samo u domaćoj baletskoj literaturi.

Novi pokreti u klasičnom baletu

Verujemo da mnoge ljubitelje pozorišne umetnosti, a posebno igre, interesuje na koji način se obogaćuje, oplemenjuje i dalje razvija klasičan balet u svetu i kod nas. Da li onih 200 i nešto zabeleženih pokreta predstavljaju u svim vremenim astralnu veličinu, ili zakoni razvitka važe i ovde? Čini nam se da je ovaj problem vredan pažnje i da ćemo ga jasnije osvetliti ako primenimo komparativan metod za naizgled suprotna dva predmeta: jezik i klasičan balet.

Postoji tesna uzajamna veza između strukture[1] jezika, s jedne, i klasičnog baleta[2], s druge strane. U jeziku postoji finitni broj glasova koji služi za stvaranje infinitnog broja reči, rečenica. I u klasičnom baletu postoji fiksiran broj pokreta od kojih se može praviti beskonačan broj uvek novih i neponovljivih kombinacija, povezanih u koreografije. Proces stvaranja novih pokreta u klasičnom baletu može se shvatiti kao stvaranje nove reči u jezičkom sistemu. Neki pojedinac je prvi rekao npr. reč *maštovitost* (njena forma je tako dobro odgovarala potrebama savrmenog čoveka da izrazi određeni sadržaj) – ostali su je prihvatili. U baletskom svetu Vaganova[3] je prva upotrebila velik broj renverce-a koji danas predstavljaju standardne gestove svih baletskih škola u svetu. U prvim posleratnim moskovskim koreografijama pojavio se nov vid grand jete-a (u našim školama odomaćen pod terminom *sovjetski skok*) koji je danas obavezan korak u programu svih ansambla i škola u svetu.

Upravo na ovome mestu srećemo se sa idejom lingviste Ferdinanda de Sosira[4] o proizvoljnosti odnosno obaveznosti jezičkog znaka. Ovaj (jezički) zakon važi i za klasičan balet.

Ali pojam proizvoljnosti ima u klasičnom baletu uži značaj. Naime, jezici se međusobno toliko razlikuju da je pripadniku jednog jezika teško da razume pripadnika onog drugog, nesrodnog jezika, dok

---

[1] Jezik se definiše kao sistem znakova za komunikaciju u nekom društvu.

[2] Klasičan balet je sistem pokreta namenjen komunikaciji u datom društvu.

[3] A. J. Vaganova: *Osnovi klasičnog baleta*, Lenjingrad, 1953.

– Vaganova je cenjena ruska pedagoškinja čija zasluga nije samo u tome što je prva napisala studiozan udžbenik za klasičan balet, već je ona inovatorka u iznalaženju novih pokreta, novih mogućnosti priprema za neki pokret. Koristan je predgovor A. Vaganove u prvodu na srpski jezik (1977).

[4] Ferdinad de Saussare: *Court de Linguistique Generale*, Geneve (1916). U ovom delu pisac govori da konkretan spoj glasova sa značenjskom stranom jezičkog znaka varira od jezika do jezika (sh. kuća / eng. house), što znači da je nastao u igri slučajnosti, proizvoljno. Ali jednom utvrđen taj spoj se ne može me-njati, obavezan je. U tom je smislu, dakle, svaki jezički znak s jedne stane proizvo-ljan, s druge obavezan.

klasičan balet kod Kineza ima istu osnovu kao kod Engleza, možda s malim varijantama. Kriterij proizvoljnost/obaveznost odnosi se u klasičnom baletu na onaj momenat kad se pokret stvara, a kada je već stvoren, preuzimaju ga svi baleti sveta u toj formi. Proces proizvoljnosti je samo dok traje rađanje pokreta. Upravo u tome i leži veliki smisao internacionalizma koji se pripisuje baletu[5], pored slikarstva, vajarstva i arhitekture.

Sistem pokreta klasičnog baleta ne treba shvatiti kao jednu stalnu, nepromenljivu veličinu. Tu, analogno jeziku, postoji sistem promena, evolucije: pojedinac[6] započne neku promenu, ona se dalje uopštava podražavanjem dok se konačno ne uvrsti u inventar standardnih igračkih karakteristika. Savremeni život sve ubrzanije nameće nove pojmove i situacije u životu kojima treba dati novu igračku formu. Pojava neoklasičnog baleta u SAD upravo je vezana za slične pojave u jeziku: s jedne strane jaka individualnost Balanšina koji nameće nove poze, nove šeme u rešavanju grupnih koreografskih zadataka, a s druge strane novi sadržaji savremenog života koji su tražili nova i originalnija rešenja. Drugim rečima – za nove sadržaje morale su se pronaći nove, neponovljive poze i pokreti i kombinacije tih poza i pokreta.

Pojam *promena* u sistemu podrazumeva da nasuprot procesu pojavljivanja postoji i proces gubljenja, tj. ispadanja iz sistema. Nekada tako obilno korišćeni simbolički pokreti u pantomimskim scenama romantičnih baleta, danas su pali u zaborav. Danas je za nas normano da je bar jedna noga neke igačice podignuta visoko u vazduh, ranije je to bilo nedopustivo, nemoralno.

Osnovni princip koji vlada jezikom jeste princip generiranja: svaka nova reč, koja se doda pri oblikovanju rečenice, označava nov događaj tj. novu količinu informacije u iskazu. Mi uobličavamo rečenicu jednu za drugom. Svako uključivanje nove jedinice u govorni lanac automatski znači dovođenje iskaza u novo gramatičko stanje. U klasičnom baletu se ovaj proces analogno ponavlja: pokreti glave, ruku i nogu sjedinjuju se u jednu celinu (jednu informaciju), zatim se taj gest spaja s drugim, po zakonima i logici koja važi za kombinovanje pokreta. Ovo, dalje, dovodi do stvaranja varijacija, etida i cele igračke celine. Proces generiranja ide, dakle, od manjih jedinica ka većim. Tu treba imati u vidu da u jeziku postoje glavne i sporedne reči, kao što u klasičnom baletu postoje glavni i sporedni koraci. Veznici *i*, *pa*, *te*, u našem jeziku nikada ne mogu doći u poziciju subjekta, ali od uzajamnog povezivanja dveju rečenica pomoću ovih veznika, bitno će se me-

[5] Ovde se klasičan balet poklapa u prvom redu sa esperantom.

[6] Džordž Balanšin, osnivač New York City Balet-a, bio je prvi veliki inovator.

njati sadržaj informacije date rečenice. U klasičnom baletu situacija se dosledno ponavlja. Jedan pas de bourree uvek će biti vezivni korak. Od ovih vezivnih koraka, pored ostalog, zavisiće umnogome logičnost jedne igračke varijacije, i njen vizuelni utisak na gledaoca. Zbog toga ne treba misliti da u u građenju baletskih kombinacija nema nikakve logike.

Postoje pokreti po prirodi slični, komplementarni (kao što je u jeziku prirodan spoj *slatki kolači*) i oni koji su inkompatibilni (kao što je u našem jeziku nemoguć spoj *slatka so*). Pogrešno je, dakle, mišljenje da je koreografova dužnost samo da *nareda* baletske poze jednu za drugom da bi se stvorila jedna varijacija. Zakoni rečenice, logičnost, razumljivost (tj. obezbeđenje pune informacije), vladaju i u koreografskom poslu u baletu. Zato je naš sud da je neka koreografija loša upereno upravo na to da nije postignuta eksplicitnost u izrazu igre, njena logičnost je zamućena.

O dugoj listi paralelizma, a zatim, razlika između ova dva vida naizgled udaljenih čovekovih manifestacija, mogli bismo još dublje i naučnije razmatrati. Mi ovde nemamo tu nameru, sem one najskromnije, da na neki način objasnimo proces stvaranja novih pokreta u klasičnom baletu onima koji to znanje traže.

(*Pozorište*, br. 6-7, 1968, str.10)

Jezik pozorišnih kritika Elija Fincija

Moj prilog diskusiji na temu *Pozorišna predstava i jezik kritike* odnosiće se samo na jednu tezu – pozorišnu kritiku kao dokument u predstavi i mogućnosti rekonstrukcije[7] predstave na osnovnu pozorišne kritike. Analizirano je samo nekoliko kritika jednog kritičara – Elija Fincija – s namerom da se pokaže nemogućnost rekonstrukcije pozorišne predstave na osnovu kritika, ali ne samo onih Elija Fincija, već bilo kog kritičara. Pozorišna kritika ne može i ne treba da bude potpun odraz[8] jednog inače, efemernog događaja kompleksne sadržine i forme kakva je pozorišna predstava (mada kritičara upravo ta efemernost i kompleksnost interesuju). Eli Finci u predgovoru jedne knjige svojih sabranih kritika to jasno kaže: *Mene strasno zanima, ponekad i*

[7] Pojam *rekonstrukcija* ovde se shvata kao mogućnost ponovnog uspostavljanja predstave u celini i njenim delovima.

[8] Termin *odraz* je ovde upotrebljen u značenju koje mu daje psihološka literatura.

opčinjava baš to kako pojedini umetnici (reditelji, glumci, slikari dekora i kostima, itd.) vide jedan realno postojeći fiktivni svet i kako ga subjektivno preobražavaju u jedan tobož sasvim realan svet, svet konkretne čulne prisutnosti.

Eli Finci je bez sumnje najznačajniji srpski pozorišni kritičar koji je u dugom vremenskom periodu, naročito od kraja rata pa do smrti (1979), objavljivao pozorišne kritike u dnevnoj štampi (najviše u *Politici*, a manje u drugim listovima, *Komunistu*, na primer). U toku tri decenije imao je mogućnosti da utiče na stvaranje pozorišne kulture kao i pozorišne politike.

U obzir je uzeta novinska kritika pozorišnih predstava, koja ima svoje bitne karakteristike: pisana na brzinu (najčešće neposredno posle predstave) za ograničen novinski prostor, za najširi krug čitalaca, za određenu fizionomiju novinskog lista. Od ukupno šest knjiga[9] kasnije sabranih kritika Elija Fincija, odabrano je samo šest kritika savremenih domaćih drama koje su nastajale u dugom periodu od 1948. do 1975. To su sledeće kritike:

1. *Sudbina usamljenosti, Sabinjanke* Rastka Petrovića u režiji Mate Miloševića, *Politika*, 22. novembar 1959.

2. *Mit bez oreola Čiste ruke* Jovana Hristića u režiji Predraga Bajčetića, *Politika*, 23. oktobar 1960.

3. *Moderan duh – modaran izraz, Antigona* Dominika Smolea u režiji Slavka Jana, *Politika*, 27. maj 1961.

4. *Istina i laž kao dilema, Savonarola i njegovi prijatelji* Jovana Hristića u režiji Miroslava Belovića, *Politika*, 10. novembar 1965.

5. *Bizarne igrarije, Bertove kočije ili Sibila* Velimira Lukića u režiji Arse Jovanovića, *Politika*, 10. novembar 1963.

6. *Iz smrti u smrt, Haleluja* Đorđa Lebovića u režiji Dimitrija Đurkovića, *Politika*, 24. novembar 1964.

Nema nekih većih razloga i povoda za izbor kritika baš ovih predstava, sem činjenice da su uglavnom izvedene u Beogradu i da su režirali uglavnom beogradski reditelji. Pretpostavili smo da to može biti od važnosti za sagledavanje komuniciranja kritičara i publike. U analizi smo primenili neku vrstu etnolingvističkog metoda analize teksta i diskursa. Neće se podrobno izlagati već samo fragmentarno primerovati postupak kritičara da bi se pokazalo u čemu je nemogućnost

[9] Objavljeno je ukupno šest sabranih knjiga pozorišnih kritika Elija Fincija pod nazivom *Više i manje od života* (I – 1955; II -1961; III – 1963; IV – 1965; V - 1977), Prosveta, Beograd, u kojima su sakupljene kritike svrstane u tri tematske celine: domaći pisci, strani pisci i ostalo (odeljak u kojem su kritike pisane o različitim gostovanjima i drugim prigodnim manifestacijama. Šesta knjiga pod nazivom *Posle predstave* objavljena je 1978. godine, Sterijino pozorje, Novi Sad.

rekonstrukcije predstave u celini i time založilo da se teza o rekonstrukciji predstava kao cilju pozorišne kritike odbaci.

Kako kritičar može da komunicira sa čitaocem, a da pri tom ne rekonstruiše pozorišnu predstavu, da ne pruži potpun niz informacija relevantnih za stvaranje čitaočevih asocijacija o predstavi? Osnovno je polazište da u svom poslu kritičar računa sa sumom znanja (koju ćemo zvati *background* znanje) koju čitalac kritike poseduje u trenutku kada kritiku čita. To znanje podrazumeva sumu informacija o pozorištu, kulturnim, socijalnim i drugim uslovima kao i ličnom iskustvu čitaoca.

Pre nego što pređemo na pojedinačne primere kojima želimo da ilustrujemo ovo tvrđenje, navešćemo nekoliko misli koje je sam Finci napisao o svom odnosu prema čitaocu kritike. Finci je, naime, bio svestan činjenice da njegova *reč ima daleko veću komunikativnost od njega samog* (*Posle predstave*, 1978. str. 5) te je želeo eksplicitno da kaže *zašto piše i za koga piše.*[10] Izdvajamo samo tri suda kojima se ilustruje Fincijev odnos prema stvarnoj i potencijalnoj čitalačkoj publici:

(1) Pravi kritičar, dok piše ... nema pred očima tu svoju pravu ili fiktivnu publiku ... on se ne obraća njoj, još manje govori u njeno ime ... (str.6);

(2) Odnos ... kritičara i njegovih čitalaca, slojevit je i mnogoznačan ... (str.6);

(3) Ono što čitaoce u kritici pleni, to nije toliko ... ni preciznost suda, ni jezička i stilska virtuoznost, nego potreba i sposobnost kritičara da tim sredstvima ... oformi jedno viđenje čoveka (str.7).

Iz ovih citata doznajemo da, pišući kritike, Eli Finci nije imao pred sobom određenu čitalačku publiku, da je imao na umu slojevitost i višeznačnost odnosa kritičar-publika i da mu je jezik služio kao sredstvo za oformljavanje istine o čoveku, a ne za rekonstrukciju predstave kao pozorišnog ili umetničkog čina.

Bernard Dort[11] naglašava da smo u pozorištu svedoci bar tri nivoa: jedan nivo je tekstualni, drugi bi bio scenski, tehničko-scenski, a treći nivo Dort naziva nivoom pozorišne predstave. Ako se prihvati ova Dortova klasifikacija nivoa, onda je interesantno pratiti kako ih kritičar tretira u kritikama – objedinjuje ili razdvaja. Računanje sa background znanjem čitaoca i pisanjem kritike na tri nivoa, okosnica su naše analize kritika Elija Fincija. Pokazaćemo to na primeru, kako Finci započinje pisanje kritike – kako uvodi čitaoca u ono što želi da mu izloži. Evo početaka šest odabranih kritika:

---

[10] Uvodni tekst *Kratka varijacija na temu kritičar i publika* u knjizi *Posle predstave*, str.5.

[11] Bernard Dort, *Odjek*, Sarajevo, 1-15 maj 1982, str.13.

(1) *Sabinjanke*: Treba odmah otvoreno reći, da nikakve zabune ne bi bilo: to prava drama je.

(2) *Čiste ruke*: U svom dramskom prvencu, *Čistim rukama*, u kojima je data nova verzija drevnog mita o Edipu, Jovan Hristić pošao je od jedne ideje.

(3) *Antigona*: Sa *Antigonom* Dominika Smolea, u režiji Slavka Jana i tumačenju glumaca Slovenačkog narodnog gledališča iz Ljubljane, na Šeste jugoslovenske pozorišne igre u Novom Sadu, gde smo do sada videli samo standardne i oveštale predstave, najzad je prodro moderan duh i moderan izraz.

(4) *Savonarola*: U svom novom dramskom delu, *Savonarola i njegovi prijatelji*, Jovan Hristić se, kao i u prethodna dva, opet vraća prošlosti.

(5) *Bertove kočije*: Osnovni motiv ove nove drame Velimira Lukića koja nosi bizarno ime: *Bertove kočije ili Sibial*, dobro je poznat iz muzičke i dramske literature. Oživljavanje lutaka na sceni ...

(6) *Haleluja*: Novo dramsko delo Đorđa Lebovića, *Haleluja*, koje je Srpsko narodno pozorište iz Novog Sada sa velikim ambicijama prvo postavilo na svoj repertoar, i tematski i misaono se nadovezuje na one motive koje je autor, u saradnji sa Aleksandrom Obrenovićem, obradio u svom prvencu, *Nebeskom odredu*.

Primetno je da Finci u uvodu najčešće izostavlja informacije o tome koji ansambl, u kome pozorištu, u koje vreme ostvaruje neku predstavu. Tek kada čitalac u kritici stigne do imena glumaca može da rekonstruiše o kojem se pozorištu radi, pod pretpostavkom da zna koji glumac igra u kom ansamblu. Pravilo je to kada Finci piše o beogradskim pozorišnim ansamblima za beogradski list *Politiku*, dakle, za sredinu u kojoj se takva suma informacija podrazumeva kao poznata, bilo na osnovu usmenih informacija, bilo na osnovu onoga što je ranije u štampi o predstavi pisano. Beograd je, uostalom, i mesto u kom je kritičar živeo. Jedinstvo prostora, uticalo je a sumu određenih informacija u početku kritike. Međutim, za čitaoca sa prostorne ili vremenske distance (kakva je danas naša) takav skup informacija je krnj i nedovoljan. Kada Finci piše o predstavi sa Sterijinog pozorja, koja se igra u Novom Sadu, a za *Politiku* koja izlazi u Beogradu, kaže sve potrebne informacije (vidi: početak kritike *Antigona).* Čak i kada Finci smatra da je neophodno da kaže i informacije *ko, gde, kada i kako,* čini to, ali nepotpuno. Na primer, govoreći o Sterijinoj komediji *Pomirenje i sudbina jednog razuma (*1956. godine), Finci počinje kritiku sledećim informacijama: *Povodom velikog jubileja Jovana Sterije Popovića, koji je ustvari jedna značajna proslava našeg nacionalnog teatra, Beogradsko dramsko pozorište priredilo je svečanu Sterijinu akademiju na kojoj su prikazane dve njegove manje značajne komedije*... Finci ne

kaže o kojem je jubileju reč (stopedeset godina od rođenja i sto godina od smrti Sterije (1806-1856).

Ukratko, počinjući neku porišnu kritiku, kritičar ima na umu da čitalac već poseduje određeno znanje i na osnovu te procene daje niz novih informacija. Pretpostavka kritičara, međutim, nije u svakom pojedinačnom slučaju precizna i odgovarajuća s obzirom na to da kritičar pred sobom najčešće ima fiktivnu publiku.

Finci piše kritike u gotovo ustaljenoj šemi: nakon otvaranja kritike, slede informacije o autoru, tekstu (Dortov nivo I), zatim o scenskom rešenju predstave (Dortov nivo II), u kojem se najviše govori o postupku reditelja, manje o glumcima, sasvim malo o kostimima i scenografiji. Finci gotovo nikad ne dotiče Dortov nivo III – nivo pozorišne predstave. Ustaljena shema ima manjih odstupanja i onda kad Finci podatke o kostimima i scenografiji utka u izlaganje o drugim komponentama predstave. Ovakva shema je, izgleda, prema shvatanju kritičara, u vezi sa hijerarhijom vrednosti pojedinih komponenata pozorišne predstave.

Samo nekoliko zapažanja o načinu pisanja za svaku pojedinačnu komponentu predstave. Retko kada Finci prepričava *sadržaj* predstave. U tom domenu on podrazumeva najveću sumu znanja čitaoca, pogotovo kada je reč o delima koja su rađena na već poznate teme, kao što su to *Antigona* ili *Savonarola*. Finci se pak pita u prikazu *Savonarole: Savonarolino doba – treba li to isticati – bilo je doba izuzetno snažnih sudara i lomova i životnih i moralnih* ... Kada govori o sadržaju dela, Finci najčešće *filozofira* na osnovu onoga što je u drami ponuđeno kao suma ideja (što čitalac najčešće ne zna), da bi stvorio svoj sistem asocijacija. U tom domenu je kritika najnerazumljivija za čitaoca. Na primer, govoreći o *Čistim rukama* Jovana Hristića, za koje je u prvoj rečenici rekao da su *nova verzija drevnog mita o Edipu*, Finci više nikada ne govori o mitu već nastavlja komentar o novoj verziji: *Ta ideja moderne je provenijencije, ona niti je u dosluhu niti vodi računa o hijerarhiji antičkih etičkih i moralnih normi, tako maestično ulančanih ceo jedan sistem životnih vrednosti. Ona je rođena u doticaju s egzistencijalističkim shvatanjima ljudskog čina kao imperativa koji određuje ljudsku sudbinu. Da bi svoje postojanje ostvario i osmislio, čovek mora da se ostvaruje i angažuje, da se baci u vrtlog postojeće igre društvenih odnosa čija pravila prihvata, i da tek tada u konkretnim uslovima, primajući i dajući udarce, ostvaruje svoju ličnost i obezbeđuje ideal svoje slobode. Ne mešati se ni u šta, ostati po strani, 'čistih ruku', neokaljan blatom svakidašnjeg života, u stvari znači pristati na nepostojanje, na neizvršavanje ljudske misije u društvu, među zainteresovanim ljudima i neumoljivo hladnim zvezdama*. Za čitaoca kritike verovatno je najinformativnije samo nekoliko podataka u

drugoj rečenici: ne mešati se ni u šta, ostati po strani, *čistih ruku* – što dovodi u vezu s ličnim iskustvom a ne s literarnim znanjem o Edipu.

Ređe Finci navodi i citate iz dela (kao što je slučaj u kritici *Savonarole*, vidi: *Posle predstave*, 1978, str. 228).

Prelazeći na nivo II u kritici, Finci nekada čak eksplicitno i to i kaže: *Trebalo bi sada, kada to već nisam učinio pre, reći nešto o režiji i glumi* (*Bertove kočije).* Kako se na osnovu kritike ne može konstruisati tekst drame, nivo I, to se ne može ni na osnovu rediteljevog posla, nivo II. Rediteljev posao je višeslojan te kritičar, po pravilu, hvata samo neke fragmente tog postupka ili ga, pak, procenjuje u nekoj ukupnosti svog utiska. Na primer, povodom rediteljevog rada u *Antigoni* Finci kaže da je *reditelj nastojao da glumačkom kazivanju oduzme svaku psihološku obojenost... iza kojeg ostaje utisak gotovo kamernog koncertnog izvođenja* (podvukla S.S.). Fincijev opis rediteljevog rada uglavnom je dat na osnovu utiska, a ne strukture i analize tog postupka.

Sasvim malo kritičar govori o onome šta glumci rade. Na osnovu toga se retko kad može rekonstruisati šta je bio zadatak glumaca i kakvo je njihovo ostvarenje. Često nalazimo standardne epitete o glumačkim dostignućima. Na primer, za aktere *Antigone* (za koju je dao naslov kritike *Moderan duh – moderan izraz* Finci kaže: *Pojedine glasovne deonice bile su u rukama sigurnih majstora scene. Jurij Souček (Kreon), kao iz kamena istesan, i Štefka Drolčovo (Ismena), sva od scenskog nerva i zmijolikog šarma*[12] *umeli su da se dokraja potčine intencijama reditelja*. Šta je to od modernog izraza bilo u glumačkom postupku nejasno je.

O kostimografu i scenografu Finci kaže nekada samo po koju frazu, ili njihovom poslu posveti polovinu retka u kritici. Kao što je već pomenuto, nekad već u toku prvih nivoa analize predstave Finci kaže nešto o kostimu i scenografiji. U *Antigoni*, govoreći o postupku reditelja, Finci kaže: *Tom apstraktnom stilu interpretacije, za koji su i scenograf Drago Tršaz, vajar tako izrazito modernih preokupacija, i kostimograf Maja Jarčeva, umetnik žive fantazije i odnegovanog ukusa, našli odgovarajuća rešenja, najteže je bilo potčiniti glumu.* Ovako interpoliran sud o scenografiji i kostimima Finci čini onda kada ovim komponentama predstave ne želi da se bavi, ili, pak, kada je ve-

[12] Izrazi *šarm, šarmantan,* česti su u Fincijevoj kritici. Ređi je slučaj da Finci obrazlaže svoje shvatanje značenja i upotrebe nekog termina ili reči, ali u vezi sa epitetom *šarmantan* (šarmantna farsa) on dodaje: *Pazite: ovde je namerno upotrebljen adjektiv koji se, u konvencionalnim razgovorima i neobaveznom ćaskanju, dodeljuje ženskom polu, kao kompliment koji misaono ni na šta ne obavezuje*!

oma zadovoljan, pa tim komponentama želi u kritici da dodeli značajnije hijerarhijsko mesto od onoga koje mu u kritici, u standardnoj njenoj shemi, pripada – na kraju kritike. Niti na osnovu opisa posla kostimografa, niti scenografa, rekonstrukcija učinka nije moguća.

Iz primera koji su navedeni proizlazi da kritičaru u novinskoj kritici, pisanoj neposredno posle predstave, za širi krug čitalaca, na ograničenom prostoru kulturne rubrike, nije moguće da organizuje sumu potrebnih informacija koje bi čitaocu kritike bile dovoljne ili neophodne, da na osnovu već stečenog znanja i iskustva dobije, barem, približan dojam o predstavi i da je po mogućnosti delimično rekonstruiše. Finci je najčešće podrazumevao takvo znanje čitaoca – smatrao je da on zna više nego što je stvarno znao. Zaključak bi mogao biti da je između kritičara i čitaoca najčešće dolazilo do nerazumevnja i to najčešće na prvom i drugom nivou – tekstualnom i scenskom (jer treći nivo Finci nije dosezao). Ideja u potpunoj rekonstrukciji predstave na osnovu kritike odbacuje se. Samo u jednom trenuktu Finci je pokušao rekonstrukciju jedne scene iz *Savonarole: Predstava je počela i završila sa istovetnom, neobično efektnom scenom: na praznoj pozornici u polukrugu poređani su drveni manekeni odeveni u istorijske kostime. Glumci im prilaze, jedan po jedan, predstavljaju se i uzimaju sa njih samo poneku karakterističnu pojedinost (krst, pojas zvonce i sl.). U toj sceni bilo je nečeg avetinjski neodoljivog*. Zamislite rekonstrukciju cele predstave na ovaj način!

(Jovan Hristić, Pozorišna predstava i jezik kritike*, Sterijino pozorje, Novi Sad, 1983, str. 90 – 95)*

Ortografija i terminologija u tekstovima o baletu[13]

Danas se u dnevnoj štampi češće nego ranije piše o baletu, sve je više knjiga, a štampa se i (privatni) časopis za baletsku igru. U pojačanoj izdavačkoj aktivnosti na videlo je izašla nedoslednost u primeni pravopisnih pravila za koja, čini se, stručnjaci za jezik mogu biti zainteresovani. Problematiku ću, bar delimično, predstaviti u nekoliko najtipičnijih oblasti nedoslednog pisanja (dok će potpun spisak biti naveden na drugom mestu).

[13] O ortografiji i terminologiji u tekstovima o baletu Svenka Savić je govorila na promociji trećeg broja *Orchestre* (u februaru 1996), ističući potrebu da se u časopisu utvrde pravila transkripcije za pisanje imena i prezimena autora, baletske terminologije i navođenja referenci. Kasnije je nastao ovaj tekst koji je pred vama.

1. Pisanje nekih imena i prezimena stranih biletskih umetnika (igrača, koreografa, pedagoga) nedosledno je:

– Serž/Sergej Lifar
– Georgij/Žorž/Džordž Balanšin (George Balanchine)
– Antoan Burnonvil/Bernonvil (Antoine Bournonville)
– Isidora/Izadora Dankan/Dunkan
– Sergej Djagiljev/Đagiljev[14]
– Mihail/Mihajil Fokin
– Marta Grem/Greem (Martha Graham)
– Jozef/Jožef Nađ
– Vaclav Nižinski/Njižinski
– Maja Plisecka/Pliseckaja
– Pol Tajlor/Tejlor

Prvu grupu primera čine imena i prezimena umetnika ruskog porekla, koji su stekli slavu u nekoj od zapadnoevropskih zemalja, pa se u našu sredinu prenosi način pisanja i izgovaranja karakterističan za sredinu iz koje nam je ime stiglo, a ne za postojbinu umetnika. Takvi su primeri Lifara, Balanšina i Isidore Dankan. Prva dvojica potiču iz Rusije, s tim što je Balanšin gruzijskog porekla (Georgij Melitonovič Balanšivadze): nakon odlaska iz Rusije (početkom veka) postao je poznat najpre u Francuskoj (Žorž), zatim u Americi (Džordž), gde je i prezime pojednostavio (Balanchin). U našoj se literaturi naporedo pojavljuju oblici preuzeti iz francuske literature (Žorž) i iz engleske (Džordž), a sasvim retko se navodi i njegovo gruzijsko ime i prezime.

Igračica poreklom iz SAD, Isidora Dunkan/Dankan, jedno vreme je živela u Rusiji, gde je njeno prezime izgovarano (i pisano) onako kako se piše na engleskom jeziku (Duncan). Pišući o njoj još s početka ovog veka, na osnovu ruske literature, naši autori prenose takav način izgovaranja (Dunkan)[15], dok oni koji se koriste engleskim izvorima transkribuju prezime prema izgovoru u tom jeziku (Dankan)[16]. Prema ponuđenim pravopisnim pravilima, u ćiriličnom pismu na našem jeziku pravilna je forma Dankan.

Nekoliko istaknutih baletskih umetnika u svetu ima stečene ili nasleđene plemićke titule. Poznati začetnik moderne igre u Evropi, Rudolf fon Laban, zatim čuvena engleska balerina dame Margot Fonten retke su umetničke ličnosti koje imaju ovu vrstu titula. U tekstovima

---

[14] Razlika se dobro vidi u ćiriličnoj ortografiji, a zamagljuje u latiničnoj.

[15] M. M. Pešić, Sergej Jesenjin, Isidora Dankan: Život i ljubav, BIGZ, Beograd 1980.

[16] Isidora Dankan, *Moj Život*, Dereta, Beograd 1993 (prevod V. Ognjenović). Napomenimo da i lično ime ove igračice u originalu glasi Izadora (Isadora), ali je *a* zamenjeno sa *i* shodno uobičajenom evropskom (i prvobitnom grčkom) obliku tog imena (Isidora).

naših autora ove titule često se izostavljaju, ali se gubi iz vida da i titula spada u ukupno određenje identiteta umetničke osobe. Titulu dame (izg. dejm) Margot Fonten dobila je od engleske kraljice za umetničke zasluge, kao jedina takva umetnica u engleskom baletu. Njena titula nije samo identifikacija osobe već i cele jedne umetnosti.

2. Pisanje naziva poznatih baleta takođe je u nekoliko slučajeva nedosledno. Evo samo tri primera iz ruske baletske literature:[17]

– *Krcko Oraščić/Ščelkunčik*

– *Pahita/Pakita*

– *Frančeska da Rimini/Frančeska de Rimini*

i jedan iz francuske:

– *Vragolanka/Uzaludna predostrožnost/Devojka lošeg ponašanja* (fr. *La fille mal gardee).*

Kao i u drugim pozorišnim granama, često za neki naziv nedostaje adekvatan prevod u našem jeziku, pa je zato dobro navesti uz *prevod* i originalni naziv.

3. Nazivi baletskih pokreta

U celom svetu upotrebljavaju se nazivi pokreta na francuskom jeziku. Ukupno je oko 120 različitih pojedinačnih pokreta koje igrači uče i uvežbavaju tokom školovanja, a ujedno vežbaju i upotrebu naziva. Pedagog/koreograf kombinuje pokrete u veće celine (varijacije, igre) tako što izgovara nazive pokreta koje igrači treba da izvedu. Otuda su ovi nazivi deo svakodnevnog baletskog žargona na probama, vežbama, na predstavi, ali i u spontanim razgovorima baletskih stručnjaka. Neki put se javljaju i kao deo kritičarskog teksta namenjenog širokoj čitalačkoj publici, koja slabo poznaje baletsku terminologiju. Autori se tada dovijaju na različite načine kako bi stručne termine približili čitaocu:

– u originalu, na francuskom (što razume samo mali broj posvećenih);

– u transkripciji na srpski jezik (što *para uši* svakom ko poznaje francuski): atitid (attitude), fuete (fouette), žete (jete), padebure (pas de bourree) i slično;

– opisno: podizanje na prste (releve), veliki skok (grand jete).

Nijedno od tri ponuđena rešenja ne zadovoljava u potpunosti. Možda je prihvatljivo da se uz transkripciju daje naziv u originalu, pogotovu ako je tekst štampan latinicom.

[17] Primeri su preuzeti iz dnevne štampe, iz časopisa za baletsku umetnosti *Orchestra* (Beograd, br. 1-7), zatim iz *Rečnika baleta* (M. Zajcev, ur, 1980) i knjiga objavljenih tokom 1996. i 1997. godine.

4. Nazivi baletskih trupa/pozorišta u svetu pišu se različito. Neki nazivi su ustaljeni na našem jeziku bez prevoda:

– Boljšoj teatar (Veliko pozorište u Moskvi);

– Njujork siti balet (Gradski balet u Njujorku);

– dok se drugi, formirani znatno kasnije, najčešće pišu u prevodu na srpski (eventualno s dodatkom originala):

– Američko baletsko pozorište (American Ballet Theater) – nekada i skraćenicom, kako je uobičajeno u američkoj sredini (ABT).

5. Nazivi poznatih časopisa za baletsku umetnost pisani su u originalu i u ćiriličnim i u latiničnim tekstovima. Primer je *Dance Magazine* u naslovu jednog članka: *Nagrada Dance Magazina za 1995.*

Predlog je da se pisanje naziva baletskih trupa, baleta, časopisa usaglasi s pravilima transkripcije stranih imena[18] u našem jeziku, od kojih su u poslednje vreme najčešća ona iz američke sredine (up. detaljnije spiskove imena i prezimena iz engleskog jezika u rečniku T. Prćića[19]).

6. Nazivi titula igrača i igračica u baletu nisu dovoljno poznati široj javnosti, pa se koriste nedosledno:

– balerina

– primabalerina

– primabalerina apsoluta.

Za muškarce:

– baletan/baletski igrač

– prvak baleta.

Balerina je za laika svaka ženska osoba koja igra balet u nekom ansamblu (ili je još učenica baletske škole). U *Rečniku baleta* (1980, str. 35)[20] nalazi se objašnjenje koje nije sasvim adekvatno uobičajenoj upotrebi: *Danas [je] uobičajeno da se taj naziv primeni na solistkinju baleta određene klase.*

Za muškarce je odgovarajuće zvanje: baletan ili baletski igrač. Baletan ima negativnu konotaciju, budući da se za ovu umetnost vezuje predrasuda prema kojoj su muški igrači feminizirani, a upravo reč baletan uključuje tu semantičku nijansu. Zato se češće zamenjuje sa baletski igrač (igrač baleta).

Primabalerina (prva igračica u ansamblu) ima muški ekvivalent prvak baleta (budući da je u vreme kada je termin primabalerina nastajao muškarac bio samo pomagač igračici u igri, imao je drugo-

[18] M. Pešikan i dr., Pravopis srpskoga jezika, Matica srpska, Novi Sad 1993, poglavlje *Prilagođeno pisanje imena iz stranih živih jezika*, str. 187-251.

[19] T. Prćić, Transkripcioni rečnik engleskih ličnih imena, Nolit, Beograd 1992.

[20] M. Zajcev (ur.), Rečnik baleta, Vuk Karadžić, Beograd 1980.

razrednu važnost, pa naziv prvak baleta nastaje kasnije kada se njegov status promenio).

Titulu apsolutna primabalerina (ital. prima ballerina assoluta) dobijaju balerine internacionalnog renomea (samo je nekoliko takvih uopšte do sada postojalo u svetu). Za muškarca u baletu ne postoji odgovarajuće, hijerarhijski najviše zvanje, jer to je i danas umetnost u kojoj žene imaju prevlast.

Baletolog je zvanje koje se u poslednje vreme češće pominje u štampi za osobu koja se teorijski bavi baletom (kao teatrolog, muzikolog i sl.). budući da se i u našoj sredini pojavljuju pojedinci takvog profila zanimanja.

Još su neki termini doslednije vezani za pozorišnu, specifičnije baletsku (i opersku) umetnost. Termin praizvedba označava prvo izvođenje nekog baletskog dela, ono koje nije preuzeto iz igračke baštine drugih (kao što je većina danas nama dobro poznatih baleta). Takvi su na novosadskoj sceni *Večiti mladoženja* i *Izbiračica* u koreografiji Lidije Pilipenko.

Iz navedenih primera vidi se neujednačenost ortografskih i terminoloških rešenja u pisanju u dnevnoj štampi i stručnoj literaturi. Stručna literatura je najčešće pomagalo novinarima i onima koji povremeno pišu za štampu, pa je utoliko veća odgovornost njenih autora. Oni bi morali poznavati pravopisna pravila i primeniti ih na šaroliku problematiku ortografskih i terminoloških pitanja vezanih za baletsku umetnost. Potreba za ujednačavanjem izrazita je, budući da se očekuje povećanje produkcije tekstova o baletu kod nas, zajedno s pojačanom delatnošću baletskih umetnika u zemlji i u svetu. Deskripcija današnje upotrebe povod je ovde za diskusiju o mogućim predlozima za preskripciju. Ako današnje stanje nazovemo *prelaznom fazom* u kojoj se rešenja tek traže, možda je dobra praksa pisati uz transkripciju originalni naziv, ne samo za imena koja su nam dobro poznata, a dubletno se pišu, već pre svega za ona nova, koja se tek uvode u upotrebu.

(Jezik danas, br. 4, Matica srpska, 1997, str. 10 – 13)

Kako napisati kritiku baletske predstave?[21]

Diskurs pozorišne kritike poseban je žanr u okviru pisane pozorišne literature: napisan ili izgovoren na različite načine, u zavisnosti od nekoliko faktora: 1. od perspektive iz koje kritičar/ka piše kritiku, 2. od publike kojoj se obraća, 3. medija u kojem kritiku objavljuje javnosti (u dnevnim novinama, nedeljniku, stručnom časopisu, odnosno u govornoj formi na radiju/televiziji).

U slučaju pisane kritike za dramsku predstavu osnovni predložak je u predstavi ipak govor ostvaren na sceni među akterima drame. U slučaju operske kritike deo je, takođe, u pevanom na (maternjem ili stranom) jeziku (ili u prevodu titlovano). U slučaju kritike baletske predstave, znakovnost nije nikako u jezičkom materijalu na sceni, nego u jezik tela – u pokretima tela, pored svih ostalih komponenata predstave: scenografije kostima, muzike ...

Koreografiju čine pokreti koji su visoko značenjski stilizovani i gledaocima predstavljaju ozbiljnu teškoću u razumevanju. Govorimo o meta značenju pokreta, onom koje je dovedeno do same suštine značenja, ako se ono naruši onda se i samo značenje gubi. Kako gledaoci, a onda i kritičar/ka, dolaze do značenja pokreta u koreografiji? Njima stoji na raspolaganju nekoliko pomagala, a jedno od tih je program koji prati svaku predstavu (obavezno premijeru).

Program – štampan u povodu premijere baletske predstave – sadrži, najčešće, sumu informacija: o koreografu (reč koreografa), o muzici, spisak uloga i ko ih igra, i sadržaj tj. narativnu potku igračkim pokretima i cele koreografsko-režijske znakovnosti. Pored toga, program sadrži osnovne podatke o toku rada na predstavi (eventualno izjave onih koji su u timu ostvarili predstavu u domenu libreta, kompozicije, koreografije, scenografije, kostima...), eventualno biografije ili fotografije izvođača.

Kritičar može razgovarati sa ljudima iz navedenog tima, može pronaći dokumentaciju iz drugih izvora, kao što su baletske enciklopedije, rečnici, knjige, časopisi, kao što je to, uostalom, slučaj u pisanju svake druge kritike ili prikaza.

Zadatak je kritičarke ili kritičara da, shodno perspektivi koju odabere, prikaže predstavu tako da publika može da se odluči da li želi predstavu da vidi ili ne. To je jedna svrha pisanja kritike. Postoje i dru-

[21] Tekst je osnov za predavanje u okviru predmeta Analiza diskursa na Odseku za srpski jezik i lingvistiku Filozofskog fakulteta u Novom Sadu, pod nazivom Diskurs pozoriše kritike (propraćeno video snimkom baleta *Žizela* u koreografiji L. Lavrovskog, u izvođenju Velikog teatra iz Moskve).

ge, ozbiljnije prirode. Kritike su važan izvor individualnog sećanja umetnicima kada se prijavljuju za posao u neku trupu ili pozorište. Nadalje, kritike su važne za sistematsko istorijsko sećanje, ako je u pitanju ansambl sa tradicijom, kakva su naša dva profesionalna ansambla u Beogradu i Novom Sadu. Kritike su pouzdan izvor informacija da je događaj postojao: na primer, ako je u pitanju neko gostovanje, ili neka nova podela u već igranom repertoaru. Ukratko kritike su pouzdan dokumentacioni materijal kako u sinhronijskoj tako i u dijahronijskoj perspektivi i stoga joj kritičari prilaze sa svom ozbiljnošću zadatka i pouzdanošću podataka (na primer, godine, tačno pisanje imena i prezimena igrača, odnosno, nazive uloga koje igraju).

Osnovno je pravilo za pisanje kritike da ona bude objektivno napisana, nepristrasna ili lična, što se, u stvarnosti, ne događa jer svako piše prema sumi znanja koju poseduje, nameri koju ima, i stavu prema potencijalnoj publici kojoj je kritiku namenio ili namenila.

Potrebno je da kritičar/ka zna ponešto o komponentama baletske predstava i shodno njima ponudi svoju procenu doprinosa pojedinaca u timu: koreograf-kompozitor-reditelja-libretista-izvođači (baletske kritike su do pre trideset-četrdeset godina kod nas uglavnom pisali stručnjaci za muziku, dominantije muškarci, što je nužno usmerilo njihove kritike na izrazitije vrednovanje muzike na koju se igra nego na samu igru).

Koreograf/kinja je osoba koja osmišljava igračku snagu predstave: grupne i solo igre, a reditelj to stvoreno umeće koreografa smešta u odgovarajući scenski prostor na način na koji to radi reditelj u dramskoj ili operskoj predstavi. Može ista osoba biti zadužena za oba posla (kako je to dosledno činio Iko Otrin u novosadskom baletu), mogu poslovi biti podeljeni među umetnicima. Koreograf je odgovoran za ceo učinak u predstavi.

Scenograf/kinja vizuelno osmišljava prostor u kojem se igra, prema zamisli koreografa i reditelja predstave: kulise, osvetljenje, rekvizite (objekte) koje nose pojedini akteri i sl.

Kostimograf/kinja osmišljava kostime u kojima igrači igraju u datom prostoru i vremenu: istorijskom ili nekom drugom.

Ako bismo uzeli primer za pisanje kritike klasični balet *Žizela*, možemo poći od prvog pitanja: odnos teksta sadržaja u programu i ostvarene koreografije (na primer Leonida Lavrovskog, koja se igra na sceni novosadskog Baleta).

Jedna perspektiva može biti da oni kojima je kritika namenjena ne znaju ništa o baletskoj predstavi za koju se kritika piše. Onda je potrebno ukratko prepričati sadržaj, ili barem osnovnu ideju tako da se ocene koje slede mogu dovesti u vezu sa sadržajem na osnovu kojeg čitalac kritike zamišlja događenu predstavu. Ako je reč o novinskoj kri-

tici (što znači ograničen prostor – najviše dve kucane stranice), onda se ovo drugo preporučuje (u poslednje vreme smo svedoci da dnevne novine ukidaju kategoriju kritika pozorišnih predstava, i da se prostor za kritike sužava u pisanim medijima).

Kako je cilj u ovom radu da se pouče čitaoci na koji način se odnose gestovi igrača na sceni prema onome što je napisano kao 'tekst' sadržaja u programu, uporedićemo napisan tekst sadržaja sa onim što mogu biti neki prepoznatljivi ključni znaci u igri na sceni.

Sadržaj *Žizele*

I čin – svakodnevica

Seoskoj devojci Žizeli udvara se grof Albert, prerušen u seljaka. Njihovu igru prekida šumar Hilarion koji polaže pravo na naklonost Žizele.

Na svetkovini berbe Žizela igra i pored majčine opomene da igranje predstavlja veliki napor za njeno slabo srce.

Društvo vojvode od Kurlandije koje je pošlo u lov, zaustavlja se pred Žeizelinom kućom, radi osveženja. Očarana lepotom i ljupkošću Žizele, vojvodina kći Batilda joj poklanja svoju ogrlicu.

Pošto je otkrio ko je Albert, Hilarion ga razobličava pred skupljenim seljacima. Pristiže i vojvodino društvo. Žizela saznaje da je Batilda Albertova verenica. Žizela je očajna. Celo njeno biće odbija da shvati da poverenja i ljubavi nije bilo. Razum joj se muti, pokušava da se ubije Albertovim mačem. U trenutku kada ipak dođe k sebi i prepozna majku i Alberta, njeno srce ne izdrži i ona pada mrtva.

II čin – carstvo vila

Po narodnom shvatanju, devojke koje su umrle pre svadbe postaju vile. Noću one izlaze iz grobova i vrtoglavom igrom dovode do smrti prolaznike. Prvom takvom žrtvom postaje šumar Hilarion koji dolazi na Žizelin grob mučen grižom savesti. Kraljica vila poziva Žizelu iz groba da se pridruži igri. Izmučen kajanjem i zakasnelim saznanjem da je voleo Žizelu, Albert dolazi na njen grob. Njega treba da stigne ista sudbina kao i šumara. Vile ga uvlače u svoju igru. Postepeno Albert gubi snagu, ali ga Žizela spasava iz sudbonosnog kruga. Albert gubi i poslednju snagu. Čuju se zvona koja najavljuju zoru. Albert ostaje sam, spasla ga je Žizelina ljubav.



Informacija o sadržaju nije samo u igri, nego u kostimima, scenografiji, osvetljenju... i svim komponentama predstave.

Osnovno je pitanje uvek u koje vreme i na kojem mestu se događaji odvijaju na sceni?

Gledaoci treba da prepoznaju znakove scenskog prostora i vreme doga-đaja koji će se odvijati: scenografija naj-češće daje informaciju o prostoru, ukoli-ko je ona realističnija, kao što je u ovom baletu, utoliko gledaoci jasnije prepo-znaju prostor.

Razlikujemo dva tipa vremena: vreme teksta i vreme u kojem se događaji na sceni odvijaju. Vreme teksta u programu uglavnom je u sadašnjem vremenu – dok čitaju tekst gledaoci se poistvećuju sa vremenom radnje i kao da se ona događa pred njima u vreme čitanja teksta. Tako pročitan tekst pre predstave u znatnoj meri doprinosi da se gledaoci poistovete, ili suobliče sa radnjom koja će se za koji minut odvijati pred njihovim očima i oni na neki način biti sudionici iste te radnje gledanjem.

Vreme događaja na sceni podeljeno je u nekoliko odrednica: dan – noć; godišnje doba (leto, jesen, zima, proleće), vek (=16 vek). U I činu se radnja događa danju, ujesen (u vreme berbe grožđa), nekada krajem 16. veku na selu.

I čin: akteri – U I činu su predstavnici dveju društvenih grupa: vlastela (pratnja vojvode od Kurlandije, njegova ćerka Batilda, zaručena za Alberta) i njima podređeni (seljaci i seljanke: Žizela, njena majka, njene drugarice, šumar).

I čin: prostor – Kada se otvori zavesa i počinje I čin, u scenskom prostoru je kraj nekog sela blizu šume: sa jedne strane je Žizelina kuća, a sa druge letnja kuća grofa Aberta.

Jarko svetlo na sceni označava da je u pitanju sunčan jesenji dan n*a svetkovini berbe* (kasnije se pojavljuju seljanke, Žizeline drugarice, sa korpama grožđa na leđima čime signaliziraju da je to vreme sa-

biranja plodova, punine vremena za ono što će se dogoditi). Vek se prepoznaje iz stilizovanih kostima igrača.



Kada se otvori zavesa gledaoci treba da pronađu scenski znak kojim prepoznaju seosku devojku, zatim prerušavanje (preobličavanje identiteta) princa u seljaka jer su to važni elementi naracije. Osnovna informacija o statusu u društvu nalazi se u kostimu – u ovom slučaju Žizele. Kostim koji nosi Žizela prototipiča je seljački kostim iz 16 veka. Kao prototip seljačkog realnog kostima ima sledeća obeležja: mala bela kecelja (zadignuta i zakačena cvetovima), karneri, trake na nabranoj suknji do ispod kolena, stilizovan prsluk koji se spreda pertla ispod kojeg je bela platnena bluza koju simbolizuju beli rukavčići. Devojke su mogle ići gologlave, Žizela ima trake i cvetove u kosi, za razliku od uda-

tih žena (Žizelina majka ima pokrivenu glavu). Gologlavost je znak devojke, tj. neudate ženske osobe. Na nogama baletske patike. (crteži kostima Žizele i seljakog kostima sa kojeg je stilizacija napravljena preuzeti su iz diplomskog rada Biljane Zlatković, 1997).

Batilda i Albert u realnom kostimu



Kostim koji nosi Batilda, Albertova verenica, vlastelinka nije prototipičan nego realan, budući da ova osoba samo šeta po sceni, a ne igra. Osobine vlastelinskog ženskog kostima su: veliki široki šešir okućen perjem na glavi, dugi veo, kostim sa ogromnim rukavima u dve boje, po-dignut struk sa slojevitom suknjom, dugi ukrasni pojas, velika ogrlica i mnogo na-kita, elegantne cipele na nogama. Gleda-oci isčitavaju ko je Žizela na osnovu re-alnog vlastelinskog kostima Batilde – Žizela je suprotna njoj!

Zašto govorimo o prototipičnom značenju kostima u baletskoj predstavi? Zato što baletski kostim mora zadovoljiti određene kriterija igre – igrač ili igračica moraju nesmetano igrati – Žizelin kostim je na-



pravljen od laganog materijal, tila ili svile. Kritičar procenjuje funkcionalnost kostima u zavisnosti od toga koliko doprinosi da igračica u njemu slo-bodno i potpuno ostvari ono što joj je koreograf zadao, odnosno u kojoj meri kostim i igračica ostvaruju jedinstvo zamisli – jedno drugo dopunjuju.

Danas je u baletskoj literaturi kostim Žizele jedan od onih koji su stan-dardizovani, (eventualno boja može biti druga), uglavnom je nežno plave boje, sa stilizovanom belom bluzom sa rukavčića (u seljačom kostimu toga vremena gola ramena nisu bila dozvoljena devojkama).

Kostim Alberta (grofa/seljaka) – Na samom početku I čina grof Albert dolazi na scenu obavijen plaštom – plašt je prepoznatljiv sta-tusni znak vlastele. Opasan je mačem – drugi statusni simbol moći, jer je na ručki mača ugraviran grb porodice. Već nakon nekoliko pokreta, grof ulazi u kuću i vraća se *prerušen u seljaka*. Muški seljački kostim signalizira preobliku statusa (identiteta) Alberta iz vlastelinskog u seljački status, jer samo tako on može prići i udvarati se *seoskoj devojci Žizeli*. Na osnovu društvenih pravila vlastela se nije mešala sa seljacima. Naime, ukoliko bi on ostao u grofovskom odelu Žizela bi odmah znala gde joj je mesto u odnosu na njega. Ali *prerušenog u seljaka* ona prihvata kao sebi ravnog, odnosno, prerušen u seljaka on može da je prevari.

Opet je kostim statusni simbol novog stanja i gledaoci, odnosno kritičari, treba da ga prepoznaju – Sada Albert ima prsluk i jednim pokretom ruku povlači taj prsluk nadole dok stoji sam na sredini scene, što treba da znači 'sada sam seljak' i mogu da se *udvaram* Žizeli. Ako gledaoci ne uhvate značenje toga pokreta, propuštaju da uoče osnovnu komponentu zapleta – princ se udvara Žizeli *prerušen u seljaka*,. Tačnije, obmanjujući je o sopstvenom identitetu u onom trenutku kada joj izjavljuje ljubav i zavetuje na vernost do kraja života. Znak zaveta, takođe, treba prepoznati u gestu – trenutak kada Alber diže u vis dva prsta desne ruke okrenut gledalištu na sredini scene – znak zakletve, zatim stavlja ruku na srce što znači ljubav, voljenje itd. Ta dva gesta su slična onima u svakodnevnoj komunikaciji u našoj kulturi (stavljanje ruke na srce znak = ljubav). Kombinacijom informacija u kostimu i u gestu, gledaoci dosežu do značenja koje je dato u narativnom tekstu.



Biljana Njegovan kao Žizela

I dok Žizela zaljubljeno igra sa Albertom, n*jihovu igru prekida šumar Hilarion* – treća ličnost u ovom ljubavnom trouglu. Njegov kostim je gotovo identičan realnom šumarevom kostimu toga vremena i mi lako prepoznajemo tu ličnost na sceni: na glavi mali šešir koji je ukrašen ptičjim perjem, gornji deo kostima je ukrojen od čvrstog materijala zelene boje sa našivenim kožnim delovima, kaiš sa kesicom za duvan i pribor za nužan rad, pantalone uske, pripijene uz nogu, duboke čizme i puška.

Ostaje nam još da razumemo značenje iz teksta da šumar Hilarion *polaže pravo na naklonost Žizele.* Na osnovu čega on polaže pravo na nju? Na osnovu društvenog statusa – oni su iz iste klase. Kostimi ostalih učesnika i I činu su manje ili više prototipični u zavisnosti od toga koje igračke zadatke imaju. Tako će kostimi osoba koje više šetaju nego igraju biti bliži realnim kostimima toga vremena. Otuda oni koji znaju obeležja realnog kostima 16. veka – seljaka i vlastele – mogu prepoznati i uloge, odnosno, protipične kostime kao odraz realnih

U I činu postoje znaci koji nagoveštavaju nesreću: to je najpre igra mladih sa cvetom 'voli – ne voli': Žizela uzima jednu margaretu, kida latice cveta i gestom pokazuje 'voli' ne voli' da bi sami kraj bio nevoli..

Ova pantomimska koreografija u dobroj meri doprinosi da gledaocu razumeju naraciju baleta i kroz taj nivo predstave.

Kada sudi o narativnoj niti u I i u II činu, kritičar/ka procenjuje ovu komponentu predstave, uzimajući u obzir tekst koji je napisan u sadržaju i igračka rešenja na sceni.

Potrebno je u kritici pomenuti bar sve one koji su na bilo koji način doprineli da se predstava dogodi, jer je baletska predstava kolektivni čin u kojem čitav tim obavlja odgovorne poslove. Po pravilu se detaljnije piše o igri glavnih protagonista i ocenjuje njihov doprinos, a igra asambla samo u globalu (na primer: *ansambl je bio uigran*).



Ne treba zaboraviti udeo dirigenta u ostvarivanje baletske predstave, jer je u tom izvođenju potrebna potpuna saradnja sa igračima na sceni koliko i sa orkestrom kojim diriguje.

II čin – Dok je u I činu reč o svakodnevici života, u II činu je reč o onostranom svetu – svetu vila, o kojem znamo iz priča, ali nemamo lično iskustvo sa njihovim životom. Otuda je oslanjanje na tekst u sadržaju presudna, odnosno teže razumljiva simbolika pokreta vila na sceni. Jedan deo te simbolike je vezan za priču, a drugi ima prepoznatljivost sa onim što je u ovom svetu. Zato nam znanje iz I čina o kostimima ovde ne pomaže mnogo. Sve vile imaju isti kostim: u belim dugim suknjama, vanvremski, belo signalizira bele venčanice devojaka umrlih pre venčanja, pokrivene glave na samom početku radnje, da se označi bračni status – nevenčane a htele su da budu udate, odnosno, znak izneverene ljubavi. Ono što je prototipični znak da se radi o vilama jesu mala krilca, ušivena na struku na leđima i rukavčići poput krila. Zamisao je da vile lete kroz vazduh podjednako uspešno koliko hodaju. Koreografija je napravljena na osnovu ove predstave o vilama – one lete i skakuću kroz prostor, lagano i neosetno.

U tekstu sadržaja ima mnogo podrazumevanog znanja o vilama: p*o narodnom shvatanju, devojke koje su umrle pre svadbe postaju vile. Noću one izlaze iz grobova*. Tačnije, devojke koje umru pre venčanja odlaze u podzemi svet, u carstvo vila, u kojem postoji hijerarhijska ustrojenost, kao u svetovnom životu: vlada kraljica vila Mirta i ona se pojavljuje kao prva ličnost nakon otvaranja zavese (pokrivena velom preko glave što signalizira da se radi o jednoj među jednakima), nosi u rukama ljiljane – cvet koji simbolizuje žensku čistotu i nevinost. Kraljica vila (Mirta) ima apsolutnu vlast nad vilama: ona naređuje, bezpogovorno ostale vile ispunjavaju njene naredbe, ona kažnjava, sve vile su u odnosu na nju u istom statusu podređenosti. Vile nemaju dušu i otuda mirnoća njihovog izraza lica, odnosno gotovo mašinska jednakost izvođenja pokreta svih. Način na koji postupaju vile sa onima koji su iz ovog sveta jeste da noću *vrtoglavom igrom dovode do smrti prolaznike.*

Osnovna poruka u II činu je da je ljubav jača od vlasti kraljice Mirte. Treba prepoznati znakove kojima se svet vila određuje u ovom činu, zatim nadmetanje ljubavi i moći i trenutak kada ljubav pobeđuje (Kada se slomi magični štap vilinske kraljice).

Vreme u II činu je suprotno onom u I činu: kada se otvori scena na njoj nema svetla, mrak je, noć je, vreme kada vile žive svoj život u istoj toj šumi. Upravo je ponoć: treba dosta znanja o muzici da se prepozna u orkestru odbrojavanje 12 udara što odgovara vremenu 12 sati noću. Tada na Žizelin grob dolaze dva čoveka opterećena grižom savesti za smrt devojke: najpre (šumar) Hilarion, a zatim princ Albert. Obojica su krivi za njenu smrt: Hilarion zato što ju je, iz mržnje prema Albertu, suočio sa njegovom laži, a Albert zbog laži kako bi stekao Žizelinu naklonost i u tome uživao.

Zašto oni idu na grob noću? Zato što znaju priču o nevestama-vilama i žele da sretnu Žizelu, jer, *noću one izlaze iz grobova* i igraju. Dakle, zbog nade ponovnog susreta. Osobe koje vide njihovu igru, moraju umreti, ne mogu znanje o njima poneti u svetovni život. Dakle, obojica reskiraju svoje živote kajanja radi.

Svet vila je hijerarhijski organizovan, kao i u svetovnom životu: kraljica vila (Mirta) vlada svim vilama, a novoprispela (u ovom slučaju Žizela) prolazi kroz čin inicijacije: ona treba da igra po određenim pravilima prijema u zajednicu. Još dok se ne dogodi čin inicijacije, Žizela poseduje osobine ovostranog sveta – ljubavi za Alberta. Ona je tako jaka da u svojoj ljubavi može promeniti i pravila vilinskog carstva. Tom ljubavlju za Alberta ona ga spasava od vlasti vila. Ono što je zadatak gledalaca (i kritičara) jeste da uoči hijerarhijsku organizaciju vilinskog života po noći, zatim način na koji iskrena i velika ljubav nadvladava moć njihove kraljice.

Vile uspeju da ubiju Hilariona svojom igrom tako što oko njega naprave kolo i svojom energijom igre iznure ga do gubljenja snage, svesti i života. Njega Žizela ne voli i ne pokušava da spase.

Kada ponove to sa Albertom, pojavljuje se protuteža volji i sili vila i njihove kraljice – čista i bezgranična ljubav Žizele prema Albertu! Bez obzira na njegovu prevaru, Žizela prema njemu oseća iskrenu ljubav, tako snažno da njome nadvlada i prekriva moć vila. Dok Albert igra na naredbu Mirte, Žizela ga svojom ljubavi stalno hrani i krepi da izdrži do onog trenutka kada vile više nemaju moć – to su prvi jutarnji zraci – dolazi svetlo, dolazi dan. *Čuju se zvona koja najavljuju zoru. Na sceni se menja svetlo* – dolazi dan. Tada takođe gledaoci treba da dobro osluhnu odborojavanje sati u orkestru, nakon čega se vile povlače u dubine podzemnog sveta, Žizela sa zakratko zadržava sa Albertom, ostavljajući ga spašenog u ovom svetu, ali bez nje. Ona mu samo još deo sebe ostavlja – cvet (ljiljan) simbolj čiste ljubavi.

Gledaoci i kritičar/ka moraju ponovo u muzici prepoznati znak (zvona) koja nagoveštavaju promenu vremena – noć je prošla, njihova moć nestaje, one se moraju povući u svet podzemlja, jer će samo tako ponovo sledeće noći vrtoglavom igrom moći usmrtiti nekoga iz živog sveta. U tom času, kada Žizela još nije primila inicijaciju vile, kada je na pomolu zora, trenutak je u kojem Žizela može spasiti svoju ljubav – na prelazu dvaju svetova.

Poruka je predstave da čista ljubav spasava osobu, ali i ceo svet.

Ako ste angažovana kritičar/ka, onda možete postaviti pitanjei o rodnoj perspektivi ovog baleta: kako se u ovom baletu preslikavaju vrednosti patrijarhalnog statusa žene u društvu, mlade žene posebno.

Literatura:

Program za balet *Žizela*, izdanje Srpskog narodnog pozorišta, Novi Sad.

Divjaković Zorica (2004), Diskursne osobine baletskih kritika u „Politici" (na primeru kritika Milice Jovanović), Filozofski fakultet, Odsek za srpski jezik i lingvistiku, Analiza diskursa (neobjavljeni rad rađen po mentorstvom Svenke Savić).

Savić, Svenka (1967), Novi pokreti u klasičnom baletu, Pozorište, 6-7, 1968, str. 10).

Zlatković, Biljana (1997), Prototipično značenje vremena u jeziku pozorišne predstave (balet), Filozofski fakultet, Odsek za srpski jezik i lingvistiku, Analiza diskursa (neobjavljen diplomski rad rađen pod mentorstvom Svenke Savić).

iii

kritike

Kako sam postala kritičarka[1]

U pozorišnom žargonu je ustaljeno mišljenje da nemamo baletsku kritiku. U početku je to mišljenje odgovaralo činjenicama: baletsku kritiku pisali su najčešće muzički kritičari, na primer, za *Politiku* Stana Đurić-Klajn, za novosadski *Dnevnik* Jožef Šulhov, a slično je bilo i u drugim sredinama. Preokret se dogodio šezdesetih godina kada se u svakom baletskom centru pojavila barem po jedna baletski obrazovana kritičarka koja je pratila baletski život u svojoj sredini, a neretko i u celoj Jugoslaviji. Na primer, Branka Rakić (najpre u Sarajevu, zatim u Zagrebu i već dugo godina u Novom Sadu), zatim u Beogradu nekoliko njih: Milica Zajceva (*Borba*), Mira Sujić-Vitorović (*Politika*), Milica Jovanović (*Politika ekspres*). U Novom Sadu počinjem da pišem kritike najpre za *Dnevnik*, zatim za emisije na radiju, pa u *Pozorištu*, za TV NS ili na tribinama organizovanim u vezi s pitanjima baleta različite vrste. Ubrzo zatim su se pojavile i druge visokoobrazovane i visokoprofesionalne kritičarke baleta: prof. Ljiljana Mišić, zatim Snežana Subić, dr Sofija Košničar, Ksenija Dinjaški. One su ili bivše članice baletskog ansambla, ili su deo svog igračkog staža provele istovremeno stičući i visoko obrazovanje iz disciplina koje se mogu povezati s pozorištem. Tačno je, međutim, da nijedna od pomenutih nije bila, niti je sada, u stalnom radnom odnosu u svojstvu baletskog kritičara, već taj posao obavlja iz ljubavi, hobija, uz neki drugi stalno plaćeni posao. Poslednjih nekoliko godina pojavljuje se dosta novih, mladih snaga, dobro obrazovanih i talentovanih.

Danas nam povećan broj onih koji pišu baletsku kritiku pokazuje da je učinak onoga ko procenjuje dostignuća današnjeg baleta i pojedinačnih baletskih predstava postao profesionalniji, pa bih se usudila reći da baletska kritika danas znači mnogo više u našoj sredini. To je suprotno od onoga što je izrečeno pre gotovo deceniju da *Kritika u našem baletu odavno ne znači mnogo: ona je ili nedovoljno stručna ili za naš ukus suviše isključiva, pa je a priori neprihvatljiva kao mjerilo u afirmaciji* (B. Rakić, 1980). Smatram da svaka kritika znači mnogo i u trenutku kada je objavljena, čak je u nekim slučajevima ona jedini eho efemernog događaja koji se zove (baletska pozorišna) predstava.[2]

Otuda bih bila sklona tvrdnji da svaki kritičarski napis, čak i onaj informativni, sasvim mali, ima značaja iz sinhrone i dijahrone perspektive. O tome svedoči i članak Milice Zajcev u povodu njenog

[1] U knjizi *Balet* iz 1995 . tekst pod nazivom *Igra kao disanje duše.*

[2] Eugen Gvozdanović u *Almanahu pozorišta Vojvodine* (1973-1974, str. 40), pominje da izvestan broj premijera uopšte nije bio zabeležen perom kritičara ili recenzenata.

tridesetpetogodišnjeg kritičarskog rada, objavljen pod programskim naslovom *Baletska kritika – nepriznati kritičarski rod* (*Pozorište*, 15. oktobar 1989). Ona osvetljava drugu stranu ovog poziva – esnafsko priznavanje onih koji baletsku kritiku pišu.

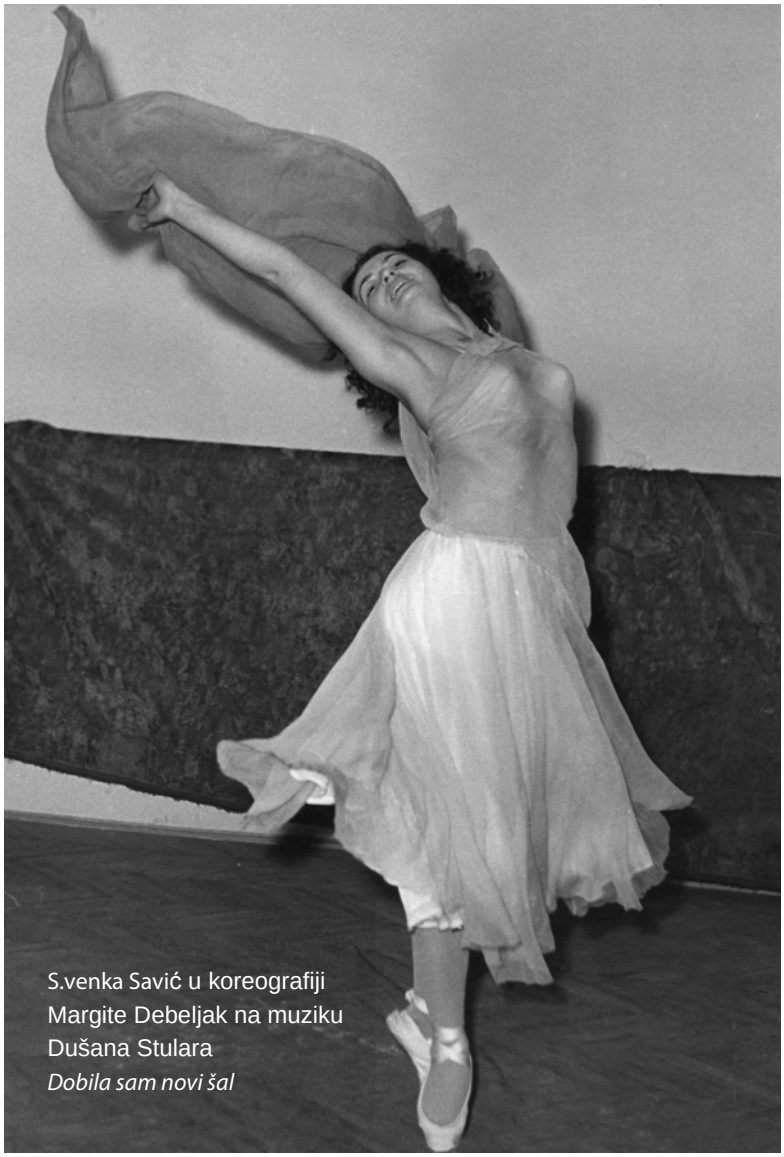
Budući da je posao kritičara baletske i svake druge pozorišne aktivnosti odgovoran i značajan čin i da se za njega ne obrazuju posebno kadrovi, ispričaću kako sam zapravo postala kritičarka.

Sasvim slučajno, rekla bih ako bih se podsetila događaja iz davnih vremena. Svakako bez određene namere da to postanem.

U desetoj godini upisala sam se, u jesen 1951, u Baletsku školu u Novom Sadu, samo tri godine nakon njenog osnivanja (1947). Učinila sam to kao što su činile i mnoge druge devojčice (i nekoliko dečaka) toga uzrasta zainteresovane za igranje, više nego za igru. Bilo je to samo nekoliko meseci pošto se moja porodica preselila iz Gospođinaca u Novi Sad. U trenutku kada je Milena Popović, nastavnica Baletske škole, došla u naš razred, da najavi upis u Baletsku školu, nisam znala zapravo šta je balet (o tome se kod nas na selu nije znalo), pa nisam otišla na zakazani prijemni ispit. Kada su, međutim, nekoliko dana kasnije devojčice jedna drugoj pokazivale baletske pokrete na odmoru u školi, poželela sam da i ja igram s njima. Nekoliko nedelja kasnije (uz pomoć jednog poznanika) iz pozorišta, odvela me je majka u Baletsku školu. Stala sam pored štapa da nastavnica Margita Debeljak vidi moje fizičke sposobnosti. Snažno me je uštinula i naredila: *Uvuci sedište!* Procenila je da sam punačka, mrmljala je nešto u vezi s mojom opremom za balet, jedino sam razumela da će me primiti.

Redali su se razredi jedan za drugim. Trčim iz Baletske škole u onu *pravu*, i obratno. U torbi uvek imam baletske patike i svu opremu za balet i sve knjige za časove, jer daleko stanujem i nema povratka kući nakon vežbanja. Sem toga, treba vežbati i klavir koji nemam kod kuće – čekam na red u školi. Kada ujutro odem od kuće, ne vraćam se do uveče. Tako to čine i danas deca koja pohađaju Baletsku i *običnu* školu. Učili smo *klasičan balet, karakterne igre, istorijske, moderan balet, solfeđo* (!!!), sve sa zadovoljstvom: Vera Filipović, Smilja Ilić, Verona Pal, Vlada Jelkić i mnogi drugi u klasi. Polako se grupa smanjivala, ostajali su najuporniji, a ne najtalentovaniji. Diplomiralo nas je ukupno šestoro, juna 1959. godine u klasi Margite Debeljak. Na završnom koncertu igrala sam na muziku Dušana Stulara *Dobila sam novi šal*. (*To sam za tebe napravio, znaš!*, imao je običaj da me podseća kad bismo se u trku sretali u pozorištu). Bilo je malo nade da će nas primiti u ansambl Baleta Srpskog narodnog pozorišta. Tada i nisam znala koliko je važna upornost koju posedujem, više sam se oslanjala na ljubav prema igri, kao i sve druge učenice. Nakon diplo-

miranja (sve same petice!) važno mi je bilo da budem u ansamblu, pa makar i bez plate i nagrade. Igrati – to je cilj opstanka.



S.venka Savić u koreografiji Margite Debeljak na muziku Dušana Stulara *Dobila sam novi šal*

Istovremeno sam se (1959) upisala na Filozofski fakultet u Novom Sadu kao vanredna studentkinja (*Šteta bi bilo da tako pametna učenica ne ide dalje na studije*, čujem Margitine reči i sada). Zapravo, upisala me je sestra, koja je već bila godinu dana student na germanistici, uz objašnjenje: *Ima neka profesorka Milka Ivić na Grupi za južnoslovenske jezike. Lepo predaje. Upisaću te tamo!* Bilo mi je

svejedno. Svako ko jednom oseti smisao baletske igre, želi da joj posveti svoj život. Nisam marila za upis na studije, već *da mi se nađe nešto ako slomim nogu*.

Nakon jedne volonterske sezone, avgusta 1960. ukazalo se nekoliko praznih mesta za nekoliko diplomiranih učenica. Jedna od njih sam bila i ja, zatim Vera Filipović i Smilja Ilijć. Već kada prvi dan uđete u ansambl, shvatite smisao suda da je za razliku od drugih vidova umetnosti ili drugih ansambala u kući, Balet najviše internacionalno markiran, služi se gestom koji svi razumeju, nacionalno je ovde podređeno internacionalnom. Tako počinjem da se formiram u kolektivu u kojem je bilo različitih – iz različitih baletskih škola (Hmela iz Beograda, Tita, Peter i Magda iz Ljubljane, Gradimir Pankov iz Skoplja i, naravno, Erika i mi iz naše škole). Naravno, tada nismo o tome razmišljali jer se to u baletu podrazumevalo. Tek kada danas tražim korene svog kritičarskog opredeljenja, vidim ih u toj činjenici. No, već na samom početku druge sezone u pozorištu, dobila sam disciplinsku opomenu[3]

Završila sam prvu godinu studija već u junskom roku. Istovremeno sam tokom cele te školske godine učestvovala u svim predstavama Baleta i odlazila u Zrenjanin preko vikenda da držim kurs baleta za decu različitog uzrasta. Tempo življenja na nekoliko koloseka činio se i tada i sada normalnim. Traje do danas.

Bilo je sve to za mene novo iskustvo, budući da ništa nisam znala o pedagogiji baleta. Povodom završetka kursa pojavio se napis u zrenjaninskim novinama (18. maj 1961): *Bez mnogo podrške sa strane, nekoliko mladih ljudi i devojaka, otvorilo je baletski tečaj. Dovelo je pedagoga-profesionalca – članicu Baleta Opere Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu – Svenku Vasiljev, pa su uz saradnju nekoliko entuzijasta otpočeli sa radom*. Mislim da sam samo jednu sezonu odlazila u Zrenjanin, a onda se saradnja prekinula zbog mojih obaveza. Kasnije su neke druge koleginice povremeno odlazile u Zrenjanin, ali kontinuitet baletskog obrazovanja mladih u tom gradu nikada nije se ostvario. Moj trud ipak nije bio uzaludan. Ostalo je u svesti onih koji su tečajeve pohađali makar ljubavi prema baletu, ako ne i aktivnog znanja igre. Presudna osoba je tu bila Rada Dabić iz Zrenjanina.

Čini se da sam oduvek bila radoznala, jer su mi izvori informacija o baletu bili gotovo svi događaji: baletske predstave u Novom

[3] Vasiljev Svenka, član Baleta Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu kažnjava se pismenom opomenom zbog disciplinske neurednosti – zakašnjavanja dolaska na dužnost po isteku godišnjeg odmora (u potpisu Upravnik Srpskog narodnog pozorišta Miloš Hadžić, 26. septembar 1961. godine). Zapravo smo išli na gostovanje po Srbiji, a ja ostala da položim ispit na Fakultetu.

Sadu i Beogradu, zatim seminari u beogradskoj Baletskoj školi koje su držali istaknuti pedagozi iz Beograda i sveta. Tako je otpočeo moj proces samoobrazovanja o baletu koji se delimično pretočio u kritičarski i spisateljski rad već od 1963. godine, a koji ni danas nije završen.

Kao studentkinja treće godine počela sam da sarađujem u novosadskom studentskom listu *Index*, u rubrici za kulturu pisala sam o pozorištu. Prvi tekst je bio intervju s rediteljem Josipom Lešićem i glumcem Đorđem Jelisićem povodom premijere Krležinog *Kolumba*. Kao i mnogi drugi mladi novinari, odabrala sam za početak intervjue iz uverenja da je to laka novinarska forma. Danas, kada predajem o diskursnim osobinama intervjua i znam koliko je potrebno znanja, empatije i tolerancije prema sagovorniku, shvatam koliko malo ili ništa nisam znala o tom novinarskom žanru na samom početku spisateljskog rada. Sudeći prema prvim tekstovima, lako se moglo dogoditi da se ne opredelim za baletsku kritiku već za kritiku dramskih predstava: tekstovi koji su objavljeni te iste godine odnosili su se na postavku *Mudre devojke* Šuvakovića i prikaz VIII *Sterijinog pozorja*. Jedan tekst iz te godine, međutim, nagoveštava moju buduću stalnu vezu sa baletom: to je prikaz rada Baletske škole u Novom Sadu. Od tada pa do danas ostajem vezana za školu na ovaj ili onaj način.

Kao što se i očekivalo, prvi tekstovi su bili informativni, ali puni različitih manjkavosti. Tekstovi koji zatim nastaju u periodu od 1963. do 1967. odnose se na teorijska pitanja igre i uglavnom ih objavljujem u *Poljima*, *Dnevniku*. *Odjeku* i *Pozorištu*, listu SNP-a, kuće u kojoj tada radim. Cilj je tih napisa da se informiše naša javnost o onome što se u svetu ili drugim igračkim sredinama događa. Informišući druge, učila sam i sama.

Prekretnicu čini moj odlazak u Lenjingrad, septembra 1967. godine. To je bilo prvi put da neko iz novosadske baletske sredine ode na sistematsko duže usavršavanje u baletski centar sveta – Lenjingrad, pa je to bio povod Gordani Divljak-Arok, novinarki *Dnevnika*, da načini intervju sa mnom u kojem na njeno pitanje: *Znači li Vaš odlazak u Lenjingrad da ste se između dva poziva – profesora slavistike i balerine, ipak odlučili za balet?* odgovaram patetično: *Balet je moja ljubav iz detinjstva ... opredelila sam se za čar igre na vrhovima satenskih cipelica... da li ću to i postati, naravno, pokazaće budućnost*. Kada danas čitam ovu rečenicu, procenjujem da sam priznavala da postoji i nešto drugo sem sopstvene volje. Nisam, naravno, postala poznata igračica o čemu sam sanjala, niti pedagog baleta, za šta sam se usavršavala u Lenjingradu, moje je bilo, posle se tako pokazalo, da pratim druge u tim aktivnostima, da ono što je efemerni igrački čin na sceni, ili ono što je dugotrajni put nevidljivog oblikovanja igrača,

materijalno dokumentujem, pišući: o predstavama, igračima, pedagozima, koreografima i onima koji efemerni baletski čin oblikuju.

Igranje u ansamblu (1959-1969) me je okupiralo. Često se kaže da je zlatni vek baletskog ansambla SNP-a bio šezdesetih godina kada su u taj ansambl došle prve diplomirane učenice i učenici Baletske škole iz Novog Sada, Beograda, Zagreba i Ljubljane. Upravo sam bila u toj dekadi u Baletu SNP-a. Igrali smo klasičan repertoar, a za mene je bilo od posebne važnosti da posmatram kako različiti koreografi stvaraju igru. Najpre je vrlo kratko vreme bio u ansamblu Maks Kirbos, zatim Jelena Vajs, a s dolaskom Georgi Makedonskog počeli smo da radimo velike celovečernje klasične balete: *Žizelu*, *Labudovo jezero*, zatim *Simfoniju u Ce-duru* Bizea i druge poznate balete. Nakon odlaska Makedonskog, Iko Otrin je uneo dosta novog i to mi se sviđalo. Njegova orijentacija su bili baleti koji imaju grotesknog, s jedne strane, ili nacionalnog obeležja s druge. On je privi put postavio *Karminu buranu*. Insistirajući na nečemu što je bilo obeležje opšte tendencije u teatru sveta: intermedijalnosti. Tu sam, zapravo, počela sticati znanje o teatarskom činu kao totalnom, kao onom koji uključuje više od jedne umetnosti, što mi je veoma pomoglo kada sam počela da se bavim naučnim radom.

Ono što sam već izgradila kao svoj pogled na svet – teatarski čin se može objasniti ukupnošću različitih umetničkih izraza od kojih je igra samo jedan – prenela sam na istraživanje jezika kao ljudskog fenomena koji ima strkuturu, ali je ona samo jedan deo ukupnosti jezika. Otuda strukturalna lingvistika, naučni metod iz kojega sam obrazovno izrasla, ne objašnjava svu jezičku ukupnost. To saznanje vodi ka sintezi znanja o jeziku i igri u radovima iz toga perioda.

Učestvovanje u operskim predstavama za mene je bilo izuzetno korisno. Posmatrajući kako reditelj opere postavlja scene, učila sam šta je to operska predstava. Ona je gotovo uvek sinteza muzike, glasa, govora i igre. Igrali smo poznate baletske scene u *Aidi*, zatim u *Karmen*, pa u *Travijati*, U *Prodanoj nevesti* sam igrala solo, a u *Rigoletu* sam se uvek stidela kada je trebalo da igram solo na nekom stolu predstavljajući lik poželjne devojke... Operete su me veselile.

U tom periodu baletski ansambl SNP-a je često gostovao u zemlji i inostranstvu (u Modeni, u Varni). Bili smo redovni posmatrači na Međunarodnim baletskim takmičenjima u Varni. Baletsko iskustvo za budućeg kritičara sticala sam, dakle, u svakoj igrački iskustvenoj situaciji, jer nije bilo moguće organizovano i kontinuirano obrazovati se za kritičara ili intelektualca u baletu (*Ti si tu da igraš, a ne da pričaš*, imao je običaj da kaže koreograf). Čitala sam različite knjige i baletske časopise na ruskom, engleskom i nemačkom.

Tada je postojala Američka čitaonica u Novom Sadu u kojoj je radila ljubazna Nataša. Davala mi je mnogo časopisa da nosim kući. Početak je bio težak. Nisam znala baletsku terminologiju na tim jezicima. Kasnije sam ovladala diskursom baletskog teksta.

Bilo je to vreme prvih velikih migracija naših igrača u Nemačku, Austriju i Francusku. Leta sam provodila u nekoj od tih zemalja, vežbajući s igračima. Čak sam jedne sezone razmišljala da odem iz Novog Sada, ali zapravo nikada nisam imala stvarnu motivaciju. Možda zato što sam nakon diplomiranja 1964. upisala posdiplomske studije i želela da ih završim (*započete stvari se moraju završavati*). Pre će biti da mi je kontakt s baletom i igračima u inostranstvu doneo niz novih iskustava. Jedno je bilo presudno – igrači su ipak na rubu kulturne elite u svetu, kao i kod nas. U to sam se uverila i dok sam sedela na probi kod Rolan Petija u Parizu, jednako kao i dok sam gledala probe kod nas.

Već sam u srednjoj školi povredila meniskos na levoj nozi, skačući hrabro sa visokog razboja na času fiskulture (i sada osećam bol u srcu kad se setim toga skoka), tako da sam imala dosta teškoća pri igranju. Kako se povećavalo učešće u repertoaru, naprezanje je postalo jače i bolovi u kolenu češći. Često sam nosila uvijeno koleno (*znam te po zavoju na kolenu*, evocira detinjstvo jedna prijateljica nedavno). Igrati s trpljenjem bola u kolenu bila je za mene svakodnevica. Mnogo kasnije ću doznati o trpljenju kao smislu života.

Postalo je jasno da neću biti igračica do kraja radnog veka. Sve se više opredeljujem za intelektualne aktivnosti vezane za igru. Zato sam pokušavala da se usavršim za druge delatnosti u baletu. Provela sam školsku 1967/68. u Lenjingradu u Baletskoj školi Vaganove na usavršavanju za pedagoga baleta. Boravak u Lenjingradu mi je veoma koristio. Sistem obrazovanja baletskih igračam, koreografa i pedagoga u toj zemlji idealno je osmišljen. Iskoristila sam priliku da prisustvujem časovima poznatih pedagoga iz klasičnog baleta, (naročito sam uživala u časovima Puškina u muškom klasu), zatim krakternih i istorijskih igara. Beležim sve što mogu u svesku, na traku, u misli i osećanja. U Kirovskom pozorištu sam provodila vreme, posmatrajući vežbe i probe igrača koje vode poznati pedagozi i koreografi. Upravo u toj godini u Lenjingradu je Mihail Barišnjikov diplomirao sjajnim nastupom na završnom koncertu, Natalija Makarova je igrala u *Gorjanki*, Mezinceva je tek bila na pomolu. Napisala sam kratak članak za *Dance magazine* o premijeri u Lenjingradskom baletu 1968. (koji je preveden na srpski jezik i uključen u odeljak Kritike premijera u ovoj knjizi).

Lenjingradska Baletska škola je mesto u kojem se susreću igrači, pedagozi i koreografi iz celog sveta. To je bio, a verujem i ostao, svetski sabirni centar baletskih umetnika. Prijateljske veze iz toga peri-

oda negujem i danas – baletski igrači su u svetu jedna velika porodica: svi se kao braća i sestre međusobno pomažu, posećuju i vole celog života. Oni su iskreno posvećeni svojoj umetnosti i ničem drugom. Zato se najčešće i kaže za baletske igrače da su kao deca. I jesu deca, u najboljem značenju te reči.

Nakon povratka iz Lenjingrada, posle mnogo truda da steknem znanja i potvrde za polaganje završnih ispita za pedagoga baleta (*Ona takaja trebovateljna*, govori zamenik direktora u Baletskoj školi u Lenjingradu), neočekivano i za sebe i za okolinu, odlučila sam da napustim balet i sve do tada urađeno i pređem u novootvoreni Institut za lingvistiku kao asistentkinja u naučnom radu. Samo nekoliko meseci posle povratka iz Lenjingrada (juna 1969) stekla sam stepen magistra filoloških nauka (počinjem da objavljujem prve radove iz lingvistike). Do tada sam objavila već niz zapaženih dužih i kraćih radova o baletu uopšte, a nakon odlaska iz ansambla i prve kritike.

Vratila sam se sa specijalizacije iz Lenjingrada 1968. u jesen, puna novog znanja i lepih planova za budući rad ansambla baleta SNP-a. Nisam naišla na razumevanje kod tadašnje uprave SNP-a koja je smatrala da treba da *čekam red* da budem pedagog u ansamblu. Nisam htela da nastavim da igram u ansamblu, a kad se ukaže prilika da preuzmen pedagoški rad. Sada, kada imam još jedno iskustvo sa specijalizacije iz oblasti lingvistike u SAD (iz čuvenog lingvističkog centra u Berkliju), shvatam da je zapravo pravi razlog moga odustajanja od baleta bio taj što u sredinu u koju sam se vratila iz velikog svetskog centra, nisam mogla da prenesem odmah ono što sam u svetu naučila. Bio je tako velik jaz između svetskog baletskog centra i našeg, tek u povoju, o čemu, naravno, nije mogla znati ni uprava kuće navikla samo na sopstvenu sredinu. I drugi stipendisti nakon specijalizacije osećaju isti problem: nemogućnost da svoje stečeno znanje prenesu zbog okolnosti u kojima umetnost i nauka funkcionišu u našoj sredini. Zato su neki igrači nakon specijalizacije i Lenjingradu otišli iz Baleta SNP-a ili u svet ili u veći baletski kolektiv. Ja sam otišla u nauku da iz nje pratim ono što se dešava u ansamblu i beležim za istoriju. Odluka da napustim balet i za mene samu bila je neočekivana, a donela sam je teška srca. Tek kasnije će se pokazati da mi je uprava Kuće učinila uslugu.

Pred sam polazak u Lenjingrad udala sam se, ali sam provela godinu dana sama u Lenjingradu, smatrajući da je to nužno za karijeru. Kada sam se vratila, postaje mi jasno da je žrtva bila gotovo nepotrebna i da je nešto što je porodični dom realnost i neophodnost. Uz takvu spoznaju opredeljenje za naučni rad i pisanje o baletu činilo se boljim.

Tadašnji upravnik Pozorišta imao je mnogo razumevanja za moju želju da se obrazujem u baletu i verovao je da ću neke stvari

pokrenuti na nov način, nakon povratka iz Lenjingrada, jer je najviše na svetu voleo svoju pozorišnu kuću i u njoj se osećao kao Tata. Moja odluka za nauku kao prvu, a balet kao drugi, iznenadila ga je i osetio se izneverenim u svojoj zamisli o mojoj ulozi u budućnosti novosadskog Baleta. Kao svaki uvređeni otac nije hteo da razgovara sa mnom o razlozima moje odluke – *Ja sam za tebe sve učinio!* – i sada čujem njegov glas prekora. Njegova je zamisao bila da uspeh u baletu, koji bi pojedinac načinio, može biti uspeh cele kuće kojoj je on na čelu (*tipična instrumentalizacija muške podrške ženi u poslu*, čujem komentar svojih drugarica). Otplaćivala sam materijalnu odštetu nekoliko godina. Trebalo je da prođe čitavih trideset godina da napišem toliko tekstova o baletu SNP-a i baletu uopšte, da se pokaže da sam iz baleta otišla gotovo ne svojom odlukom, već da bih o igri pisala i, stvarajući tekstove, otplaćivala baletu ono što se samo činilo da sam mu uzela – vratila sam mu deo zabeležene istorije. Danas, nakon četrdeset i pet godina postojanja Baleta SNP-a, sakupljene kritike i tekstovi na jednom mestu, ovde, upravo to pokazuju – razvoj Baleta i mene kao osobe koja ga prati. Kazna se pretvorila u nagradu i Baletu SNP-a i meni.

Mnogo kasnije mi je bilo jasno da je Upravnik želeo da SNP dobije osobu koja će se trajno brinuti o Baletu, što je bio dobar običaj u izgrađivanju kontinuiteta u svakom dobrom svetskom ansamblu. Balanšin je dugo upravljao svojim ansamblom, u Moskvi je decenijama ista osoba bila šef baleta, Ninet de Valoa je svoju ambiciju mogla izgraditi u londonskom Baletu zato što je dugo bila u njemu organizator i idejni vođa. Pokazaće se da je u novosadskom Baletu česta smena direktora baleta glavni razlog njegovog usporenog napredovanja.

Počela sam saradnju u *Pozorištu* na poticaj Zorana Jovanovića, novog urednika (1968). Čitam šta piše Ljiljana Mišić o mojim člancima u *Pozorištu*. Kaže za moj tekst iz 1968. da je *baletski prvenac (O potrebi reforme u Srednjoj baletskoj školi u Novom Sadu)*. Naravno da tada nisam znala da će to biti prvenac. Pisala sam onako, čak ne iz potrebe, prosto spontano: da kažem drugima ono što znam. Posle će se pokazati da sam u mnogo slučajeva započinjala neke teme i poslove u našoj sredini i u nauci. U nekima, nažalost, nisam istrajavala.

Na samom početku pisanja o baletu htela sam da povežem balet i nauku o jeziku (na poticaj Pere Milosavljevića, tadašnjeg urednika *Polja*: *Zašto ne bi ti napisala nešto za Polja o baletu?*). U jednom od prvih objavljenih članaka to i činim, poredeći klasičan balet kao sistem pokreta s jezikom kao sistemom znakova namenjenim komunikaciji u nekom društvu. Pokušala sam da semiotiku igre u klasičnom baletu dovedem u vezu sa semiotikom jezika, uz primenu strukturalnog metoda u kojem sam bila obrazovana na studijama. Taj prvi pokušaj dalje nisam sledila. Ulaskom u nauku vrlo brzo sam se okrenula dru-

gim teorijama jezika koje su mnogo bolje mogle da objasne ukupnost onoga što se u komunikaciji između sagovornika događa. Interesovali su me realni govornici, ne sistem jezika. Bile su to tzv. interakcijske teorije, za koje se ispostavilo kasnije da su upravo one koje nauku vode u nove avanture, a strukturalizam ostaje iza njih kao istorijska tvorevina prošlih vremena.

Pisanje o baletu za mene je bio i ostao hobi. Pisala sam iz zadovoljstva. Sećam se jednom sam povela poznanike na *Žizelu* (gostovala je poznata balerina Natalija Besmertnova). Pitali su me: *Zar opet ideš na prestavu, nije ti dosadno?* Naravno da nije, pa to je isto kao kad istu knjigu čitaš nekoliko puta i svaki put otkriješ nešto novo, ili, kad slušaš mnogo puta Bahovu muziku i uvek ti je na kraju žao što se muzika završila. Gledala sam barem dvesta predstava *Žizela* u životu. Svaki put otkrivam logičnost te prastare koreografije o kojoj nikada sistematski nismo učili ni kao učenici u školi niti kao aktivni igrači u predstavi. Postoji gotovo idealna međuzavisnost naracije i pokreta u ovoj predstavi.

Počela sam da pišem kritike nakon izlaska iz ansambla, a na poticaj Mileta Kujundžića, tadašnjeg urednika kulturne rubrike u *Dnevniku* (*Probajte da napišete kritiku za balet*). Pre mene je kritike pisao Jožef Šulhov i ljubazno mi pomagao oko prvih tekstova, ja sam tako isto pomagala mladim novinarkama kasnije (*zapamti pa vrati*).

Mada sam donela odluku da se bavim naukom, u srcu sam želela da ostanem u vezi s baletom na neki način. Različiti poslovi koje sam radila u vezi s igrom upravo pokazuju to moje nastojanje i lutanje: jednu godinu sam predavala završnom razredu u Baletskoj školi (1970-1971) u Novom Sadu, zamenjujući Ljiljanu Mišić za vreme njenog boravka u Lenjingradu (u klasi su bile Biljana Aleksić, kasnije Njegovan, Olivera Ilić, da pomenem samo dve kojih se sećam), zatim sam uvežbala i delimično stvorila koreografiju u Pozorištu mladih u predstavi *Kuckava bajka* (1974) Dragutina Dobričanina; predavala sam predmet Scenske kretnje u Pozorišnom studiju (1970-1972), u klasi su bili, pored ostalih: Aleksandar Đorđević, Katica Želi, Renata Vigi. Nešto kasnije ispomažem u scenskim kretnjama Želimiru Žilniku u pravljenju *Gastarbajter opere* (1977); prevodim sa drugih jezika tekstove o baletu (up. Helmut Gunter, *O suštini i istoriji džez baleta*, *Polja*, 1967, str. 15, pod prezimenom Vasiljev). Kasnije sam pisala kritike i za neke predstave u Pozorištu mladih (koje su uključene u ovu knjigu).

Već sam bila doktorirala, zatim izabrana za redovnu profesorku psiholingvistike, sasvim afirmisana u svojoj struci, nakon nekoliko knjiga objavljenih kod nas i u svetu, a ostao je put kojim sam uporno išla – pisanje o baletu. Već na samom početku naučne karijere oduševljenje za mogućnost kombinovanja igre i jezika pomućuje dopis u NIN-

u (1971) mojih profesora lingvistike koji mi zameraju da se ne bavim ozbiljno samo lingvistikom[4]. Darove koje nosimo treba da pretočimo drugima nezavisno od toga da li smo u radnom ili vanrednom vremenu, da li je u pitanju lingvistika, ili neko drugo znanje koje smo stekli i obavezni da ga prenosimo. Ponavlja se isto kao na početku moje igračke karijere u pozorištu: autoriteti su odredili kako svi putevi moraju izgledati i nikakva odstupanja se ne tolerišu.

Vreme je pokazalo da sam bila u pravu. Sagradila sam sopstveni put u psiholingvistiku i onaj kritičarski u baletu. Uz mnogo muke i strpljivog građenja, ali tako osoben, moj. Svako iskustvo me je uverilo da se međuljudski odnosi ne mogu graditi na osnovu zavisnosti od vrha hijerarhijske piramide, već na osnovu međusobne ljubavi i poverenja.

Pod uticajem nemilog iskustva, počela sam kao krivac skrivati svoju aktivnost baletske kritičarke i poslenika u baletu. Prošlo je mnogo vremena i pre nekoliko godina učestvovala sam u jednom velikom evropskom projektu iz tipologije jezika. U upitniku za evidenciju svih naučnika bilo je jedno od pitanja da li imam neki hobi izvan lingvistike. Budući da je odgovor na pitanje bio obavezan, navela sam sve o sebi i baletu. (Kad su doznali za moj hobi kolege evropski lingvisti posebno su me poštovali zbog toga).

Polako su se stvarala dva puta: pisanje o jeziku i pisanje o igri. Danas kada pogledam ta dva puta, čini mi se da su bila neophodna, da je jedan gradio drugi. U mislima sam često igrala dok sam tražila model za neki naučni rad. U životu sam u prostoru i vremenu osećala igru kao deo svakodnevice, ili svakodnevicu kao igru. Najčešće dobijam ideje kada vozim bicikl. Najviše volim igru dok sanjam.

Ponovo čitam neke od kritika i konstatujem da u načinu na koji su pisane dominira više naučni nego teatarski ili literarni diskurs. U mnogo slučajeva poređenje s jezikom mi se samo po sebi nametalo. Posle sam videla da je dosta radova u svetu o povezanosti jezika i igre (kod nas, čini se, samo moji). Prisećam se mnogih teškoća u procesu sticanja kritičarskog iskustva. Pisati za novine nije jednostavno (*Svenka, molim Vas, samo dve kartice i sliku, danas su nam smanjili prostor za kulturu* – kaže urednik skoro svaki put): odabrati skup informacija koristan za potencijalne čitaoce koji su bili na predstavi i one koji tek treba da se odluče, one koji su izvođači predstave i to jezikom koji svi razmeju – sve na dve kartice.

Prolazim kroz kritike i ponovo vidim predstave. Razmišljam o memoriji baletskih pokreta. Tako dugo ostaju zabeleženi u (o)sećanju

[4] A kada je, time, radna disciplina bila probijena, magistar Savić, koja je ranije bila balerina, primila je (i realizovala), angažman da u baletskoj školi svakodnevno drži honorarne časove u institutsko radno vreme (NIN, 1971).

igrača (kao vožnja bicikla), tako dugo oni bude isto zadovoljstvo dok se kroz sećanje telu vraćaju, kao kada se stvarno izvode. Telo se seća i svih teškoća prilikom izvođenja. Potpuno treba verovati balerinama kada kažu *igra je moj život*[5] mada zvuči patetično, jer je igra na sceni gotovo isto kao i igra u mislima. Igra je disanje duše.[6]

[5] Nakon toga što sam izjednačila igru sa životom, poverovala sam i sama u to. Pogled mi slučajno padne na veliku knjigu na stolu - *Velika biblijska konkordancija*. (*u Bibliji je sakupljeno sve ljudsko iskustvo*). Otvorim da vidim koliko se puta pojavljuje reč 'igra' u Novom zavetu. Samo jedanput!! (U Lukinom evanđelju (15,25) u sceni Izgubljenog sina kada se stariji sin vraća sa polja i *kada se na povratku približio kući, začu svirku i igru.*) Pomislim da ne gledam dobro i da treba da potražim reč ples. Nema nijednom!! Pogledam u *Sinopsu evanđelja* da vidim šta drugi apostoli kažu u ovoj sceni. Nemaju je uopšte! Pogledam izvedene glagole. Ima jedan – *zaigrati* - koji potvrđuje naš osećaj da je igra život. Opet je u vezi sa ženom. Trenutak kada Elizabeti oživi dete (zaigrati = zaživeti) kada je poseti Marija, Isusova majka: (Lk, 1,41): čim Elizabeta začu Marijin pozdrav, zaigra joj čedo u utrobi; (Lk, 1,44): *Gledaj samo! Tek što mi do ušiju doprije glas pozdrava tvojega, zaigra mi od radosti čedo u utrobi.*

[6] Molila sam različite osobe da pročitaju ovaj tekst i daju mi primedbe, pa im se ovom prilikom zahvaljujem: Lidiji (Ne znam zašto si pisala o sebi kao kritičarki, koga to interesuje, trebalo je više da napišeš o onima koje si susretala i od njih učila nego o sebi.), Veri (Napisali ste nadahnuto, u jednom dahu.), Svetlani (Meni je to, profesorice, jako zanimljivo. Nikad nisam znala kako ste postali kritičarka, samo da znate da pišete o baletu.), Dubravki (Ti se to ispovedaš!).

iii – 1

kritike premijera

sadržaj poglavlja

Vesti iz Lenjingrada *Gorjanka*, O. Vinogradov, Lenjingrad (1968) 154

Ponovo Žizela *Žizela*, B. Tonin (10. I 1971) 155

Šarenilo igre i muzike - *Uspavana lepotica,* B. Tonin (11. IV 1971) 156

Uspavana lepotica (30. IV 1971) 158

Koreografski koncert: Dela četiri kompozitora u režiji i koreografiji Borisa Tonina (26. XII 1971) 160

***Šeherezada* (16. III 1972) 161**

***Šeherezada i Licitarsko srce* na sceni novosadskog pozorišta, B. Marković (3. VI 1972)**

Oživele lutke *Vila lutaka,* Ž. Milenković (3. XII 1972) 166

***Otelo* H. Nojbauer (21. I 1973) 167**

Nedorečena koreografija Bizeova *Simfonija Ce-dur* u Beogradskom narodnom pozorištu, D. Parlić (1973) 169

Veliki uspeh Lize *Vragolaka,* I. Otrin, (24. IV 1973) 171

Uz predstavu dva baleta *Gospođice sa krovova* i *Karmen,* I. Otrin (1. XI 1973) 172

***Rajmonda* – odlična predstava, Ž. Milenković (14. III 1974) 174**

Nijansirana koreografija *Abraksas,* Ž. Šar (I 1974) 175

Dopadljiva predstava *Petar Pan*, V. Kostić (24. XII 1974) 177

Ljubavna priča sa tužnim krajem *Esmeralda*, I. Otrin (26. I 1976.) 178

Poletno, sveže, uzbudljivo *Stamena*, F. Horvat (11. V 1976) 179

Da li se varaju mala deca? *Crvenkapa*, Ž. Milenković (29. XII 1976) 181

Više žena nego ratnik *Dvoboj,* D. Parlić (13. III 1977) 183

Silvija – nimfa boginje Dijane *Silvija,* I. Otrin (14. V 1978) 184

Dopadljiva predstava *Pipi Duga Čarapa*, I. Otrin (23. X 1978) 186

Četiri baleta: *Romeo i Julija, Bolero, Rapsodija u plavom, Amerikanac u Parizu,* M. Štambuk (27. XI 1978) 188

Folklor na vrhovima prstiju *Ohridska legenda*, V. Kostić (1. IV 1981) 189

Tri lika primabalerine: *Labudovo jezero*, V. Bokadoro (12. XII 1981) 191

Opet *Žizela,* M. Jovanović (26. III 1982) 192

Predstava igrača *Vagnerijana, Oksigen i Cezar*, L. Pete (XI 1982) 194

Dvojstvo ansambla: *Silfide i Bal kadeta,* Ž. Milenković (8. XI 1983) 196

Dve premijere *Kopelije,* V. Dedović (18. I 1984) 198

Don Kihot drugi put, I. Otrin (25. XI 1984) 199

Povratak Radićeve balade *Balada o mesecu lutalici i Amerikanac u Parizu*, S. Pervan (22. XII 1985) 201

Bajka svakog detinjstva *Pepeljuga*, M. Matić - Milenković, (24. XII 1985) 203

Večiti mladoženja, L. Pilipenko (16. XII 1986) 204

Veče u belom: Koncert za violinu i orkestar, *E-dur i Ha-mol svita* i *Kolaž rapsodija,* A. Fodor, Š. Tot i P. Laslo (13. XI 1990) 206

Po treći put *Vragolnka,* I. Otrin (5. III 1991) 208

Kosmopolitski duh grupe i čistota pokreta igre (10. VI 1991) 210

Dopadljiva predstava - *Stvaranje sveta*, I. Otrin (25. V 1991) 211

Prerano pred publikom: *Labudovo jezero*, V. Kovtun (17. III 1992) 213

U znaku sinteze: *Altum silencijum: Karmina burana,* Z. Mikulić (11. VI 1992) 215

Delimično ostvareno: *Serenada, Jolanta*, V. Logunov (29. I 1993) 216

Fantazije Čajkovskog: Hamlet, *Frančeska od Riminija*, *Romeo i Julija*, *1812. godina*, V. P. Fedotov (29. XII 1995) 218

Poema o ljubavi, V. Logunov (16. IV 1996) 220

Najlepše pevaju zablude: Balet prema pesmama Branka Miljkovića, K. Simić (30. VII 1996) 222

Konjić Grbonjić, V. Litvinov (6. X 1996) 224

Izbiračica: trojstvo stvaralačkih darova, L. Pilipenko (17. IV 1997) 226

Zašto su važne praizvedbe? *Izbiračica*, L. Pilipenko (IV-VI 1997) 228

Ruski umetnici među nama (*Krsko Oraščić*, 1998) 229

Igri na slavu (Gala koncert u Baletu SNP 1998) 231

Duboka tišina i Buranjske pesme (1998) 233

Tehnika i duša: *Šopenijana* po M. Fokinu i *Bal kadeta* po D. Lišinu (2. XII 1999) 235

Celina umetničkog doživljaja: *Pahita* i *Telo*, M. Petipa, preneo R. Kijavin (19. II 2001) 237

Bajkovita slikovnica: *Maks i Moric*, P. Markus (8. X 2002) 238

Priča o nesrećnom princu: *Majerling,* K. Simić (10. IV 2003) 240

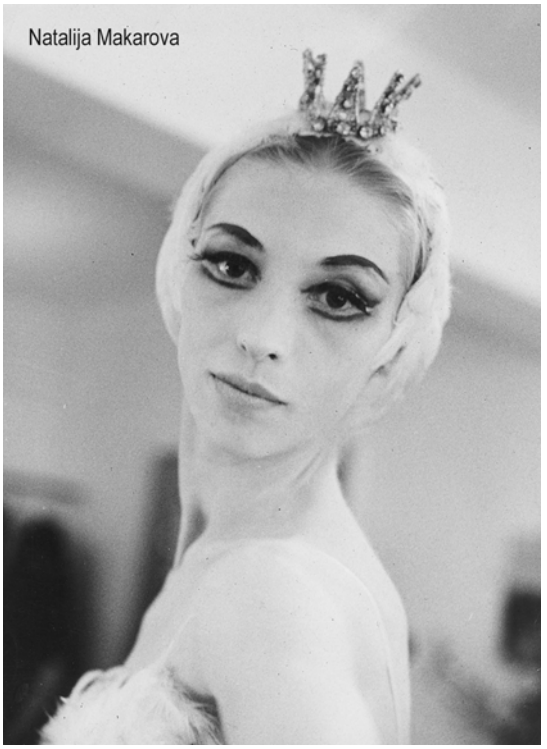
Forum za novi ples: *La Somnambula,* G. Borisova (IX 2004) 242

Pipi Duga Čarapa, I. Otrin (III-IV 2005) 243

Jezik zidova (V 2006) 245

Vesti iz Lenjingrada*

Najnoviji celovečernji balet cenjenog koreografa Olega Vinogradova *Gorjanka* (devojka sa planine), izveo je Kirovski balet (28. marta 1968), na muziku Murada Kazlaeva, scenografija Marine Sokolove, a u glavnim ulogama su se smenjivale Natalija Makarova i Gabrijela Komleva (Asja), a Valerij Panov i Mihail Barišnjikov u naslovnoj muškoj ulozi.


Natalija Makarova

Ova baletska predstava priča je o sukobu starih tradicionalnih običaja i novih shvatanja: Asja je devojka koju su roditelji još u detinjstvu obećali dečaku iz susedstva, prema tradicionalnim običajima u području Kav-kaza. Međutim, kada je devojka odrasla, shva-tila je da ne želi da se povinuje starim običa-jima – na dan venčanja naglo svlači svadbenu haljinu, baca je pred noge mlado-ženji i iz-javljuje da raskida veze sa prošlošću. Mlado-ženja se zaklinje na odanost zakonima pleme-na planine i tražiti osvetu. Asja odlazi u veliki grad, gde upisuje studije medicine. Mladić ju je, međutim pratio i uspeo da pronađe. Ubija Asju, razljućen slobodom koju je video među mladim ljudima u velikom gradu, pokoravajući se tako tradicionalnom kodeksu stanovnika planine.

Najnovija premijera u Kirovskom teatru, zadovoljava moderan zahtev da balet bude savremen, nov, drugačiji u koreografiji, muzici, temi, scenografiji i stilu igre. Pesmom Rasula Gamzatova, Vinogradov je za glavnu temu odabrao problem koji govori o žudnji za ličnom slobodom i čuvanju postojanosti i integriteta. Među interesantnim igrama u koreografiji su i neke planinske igre (rituali, vojničke igre, borba snage, devojačke igre) kao deo baletske predstave (slično postupku Petipa). Neobičnu karakteristiku predstavlja nedostatak podrške božijeg mira, koji je u baletskoj predstavi pre shvaćen kao višestruki monolog nego kao duet. Namera je koreografa da izrazi psihologiju tradicionalnog Dagestana, u kome je žena smatrana za podređeno biće, koja nije shvaćena kao ravnopravna.

* Autorka je jugoslovenska igračica na usavršavanju u Lenjingradu

Mada je tema neosporno savremena, koreografija je to samo delimično. Puno kritika proizašlo je iz njene nejednakosti (vezane za različit tip baletskih igara). Međutim, svi vodeći igrači odmah su osvojili srca publike sjajnim izvođenjem. Neki gestovi koje je smislio Vinogradov, neobični su i duboko izražajni, drugi su poput imitacije onoga što smo videli u radu Balanšina i Bežara.

Muzika Kazlaeva bogata je narodnim ritmovima, ali ne i psihološkom izražajnošću. Kostimi Sokolove oskudevaju u jedinstvu ukusa i stila. Natalija Makarova je među svim igračima najimpresivnija i igra sa najviše nadahnuća: pesnički i graciozno, podseća na planinskog fauna, a njen prefinjen stas dirljivo izražava Asjinu karakterističnu crtu – njenu nezaštićenost pre početka vladavine strogih zakona planine. Uprkos svim svojim slabostima balet predstavlja važno nastojanje u korišćenju savremene teme u igri.

(Dance Magazine, June 1968,
Prevod s engleskog Biljana Bosnić)

Ponovo *Žizela*[1]

Obnovljena predstava *Žizela* u koreografiji Borisa Tonina

Žan Korali postavio je *Žizelu* u sezoni 1841/42. u davno vreme kad su tehničke mogućnosti igrača bile ograničene. Otuda danas ne predstavlja veliku teškoću tehnička strana izvođenja starih romantičnih baleta. Za današnjeg koreografa i igrače prilikom postavljanja starih baleta problem je kako stilski dočarati *vreme prošlo*. U obnovljenoj predstavi *Žizele* u Srpskom narodnom pozorištu kao da ni koreograf ni igači nisu vodili o tome računa. O drugim stranama koreografskog postupka Borisa Tonina ne treba govoriti jer je koreografija *Žizele* preuzeta od Žana Koralija.

U pogledu režijskog postupka Boris Tonin se služio danas već standardnim shemama. Postoje dva izrazitija nova momenta, za koji nismo sigurni i da su uspešni. Naime, izbačena je igračka scena *seljačke igre* iz I čina. Otuda je ceo I čin imao monotonu liniju ispunjenu praznim baletskim varijacijama i kombinacijama. Smrt šumara Hilari-

[1] Premijera: 7. januar 1971. Upućujemo na literaturu o *Žizeli*: Milica Zajcev, *Žizela*, *Pozorište*, januar 1992, str. 41; Vera Mihajlovna Krasovskaja, *Ruski baletnij teatr vtaroj polovini XIX veka*, Iskustvo, Moskva, 1963; Vera Mihajlovna Krasovskaja, *Ruskij baletnij teatr načala XX veka; tancovščiki*, Iskustvo, Moskva, 1972; Vera Mihajlovna Krasovskaja, *Sovetskij baletnij teatr 1917-1967*, Iskustvo, Moskva, 1976.

ona isto tako nam se čini neinventivna (devojke stalno stoje u jednoj kosoj liniji dok Hilarion juri gore-dole duž linije). Cela scena nema vizuelnog utiska.

Uloga Žizele traži od igračice, s jedne strane, izrazitu dramsku snagu, a sa druge, veliku osećajnost, lirizam i tehničku sigurnost. Erika Marjaš-Brzić je ulogu Žizele donela na svoj šarmantni, ženstveni način, njena muzikalnost i igračka intuicija doprineli su kompletiranju tragičnog lika seoske devojke. Mestimična nepreciznost tehnički težih pokreta, nedorečenost poza ruku, ostaju posao koji treba da se obavi[2]. Džo Savino je u ulozi Albrehta pokazao lepu scensku kulturu, tehničku sigurnosti i eleganciju pokreta. Njegova jednostavnost i neposrednost u prvom činu davali su utisak studioznog igračkog postupka.

Ansambl je bio uvežban, što je, međutim, samo deo posla koji je trebalo uraditi. Te poze ruku, ta stopala (jedina dva ukrasa ispod dugih baletskih haljina) nisu nam pružili uverenje da je Korali među nama.

Prijatan utisak ostavio je solistički par Arabijen-Mocić (Pas de deux iz I čina). Mladi igrač Mocić je, čini nam se, snaga s kojom treba računati. Igra Monik Arabijen u drugom činu (uloga Mirte) imala je sve atribute koje ova uloga zahteva: tehničku sigurnost, demonski karakter i vilinsku poetičnost. Orkestar SNP-a nije uvek sledio nepore dirigenta Imrea Toplaka.

(Dnevnik, 10. januar 1971)

Šarenilo igre i muzike[3]

Uspavana lepotica: P. I. Čajkovski, koreografija Boris Tonin, dirigent Imre Toplak

Boris Tonin je predstavu *Uspavane lepotice* P. I. Čajkovskog pravio sa sledećom koncepcijom: to je vanvremenska bajka izražena u koreografskom postupku Mariusa Petipa, a vizuelni okvir joj je spektakl. Ovakva zamisao može da se ostvari ako se pouzdano zna koreografija Petipa i ako je ansambl toliko brojan i tehnički spreman da sve zadatke u predstavi preuzme. Međutim, B. Tonin ni za jedno od ova

[2] Za premijerne predstave baleta u SNP-u postoji detaljna dokumentacija u Enciklopediji SNP-a.

[3] Premijera: 6. april 1971. Literatura o ovom baletu je obimna. Upućujemo na kratak rad Milice Zajcev: *Labudovo jezero*, *Pozorište*, januar 1992, str. 43; zatim na rečnike: Posebno poglavlje *Kak stavit baletnuju klassiku*, Vanslov Viktor Vladimirovič, Baleti Grigoroviča i problemi koreografii, Iskustvo, Moskva, 1968.

dva nije imao uslove. Otuda je predstava imala niz načelnih nedostataka kao što su: nedoslednost u najavljenoj koncepciji predstave, nedorečenost karaktera glavnih uloga, mešanje stilova u igri, kostimu itd. Ostali nedostaci predstave samo su posledica gore navedenih.

Šteta je što koreograf nije insistirao na izgradnji karaktera ličnosti (vila Dobra, vila Zla, itd.) na šta ga i muzika obavezuje. Ideja da Tonin koreografiju pravi nalik na koreografiju Petipa često je sputavala Tonina stvaraoca pa je rezultat sukova mestimična *nemuzikalnost* u igri. Verujući u Toninov koreografski dar smatamo greškom njegovo uporno insistiranje u koreografijama na onom *starom* za čije su uspeš-no ostavarenje potrebni i mnogi drugi elementi sem dobre volje i na-mere.

U svojim nedovoljno definisanim umetničkim zadacima dobro su se snašli Erika Marjaš-Brzić (u alternaciji Biljana Maksić) kao Aurora i Džo Svino (B. Tonin) kao princ Florimond. Slobodno se moće reći da koreograf nije dao mnogo šanse Aurori u prvom činu. Njen ulazak na scenu je neatraktivan, neke varijacije su brisane, cela igra sa četiri princa je nedovoljno prostudirana. I tako je na žalost, cela igračka kulminacija prvog čina ostala bleda i neinteresantna. Ne treba zaboraviti da se u baletima Petipa kao glavna ličnost pojavljuje *balerina* (ne igrač) dakle Aurora, a ne vila Jorgovana, ili princ Florimond. Tek u trećem činu su protagonisti imali šansu da pokažu solidnu tehniku, šarm i sigurnost.

Od ostalih izvođača bismo izdvojili, pre svega, Frances Svan, koja nas je zadovoljila i u ulozi Žizele. Njena igra je tehnički uvek dorečena i sigurna, ona nijansira svoje uloge, što je retkost u novosadskom baletu. Monik Arabijen, vila Jorgovana, imala je lepu šansu da pokaže svoje igračke kvalitete i iskoristila ju je. Koreograf nije imao jasnu predstavu o liku Karaboze (vile Zla) pa ni Margarita Bratonožić (Sofija Stojadinović) nije mogla da pruži onu potrebnu dozu karaktera i atmosfere na šta smo navikli u njihovim ranijim ulogama. Zapažen je i jedan nov talenat: Biljana Maksić, šarmantna i tehnički sigurna igračica.

Kostimi (takođe Tonina) bili su raskošni i funkcionalni, ali stilski neujednačeni. Scenograf (B. Dobanovački) je dosledno preuzeo koreografovu ideju o vanvremenosti, ali kako se ostali elementi predstave nisu uklapali u isti zahtev, ostao je osnovni kvalitet scenografije – funkcionalnost. Imre Toplak je kao dirigent potvrdio svoj smisao za simfonijsku muziku, kao i za dirigovanje u baletima.

I, na kraju, kad Balet Srpskog narodnog pozorišta slavi dvadesetogodišnjicu, poslednja predstava može se oceniti kao uspeh u poređenju sa ranijima. *Uspavana lepotica* predstavlja krunu klasičnog baleta, i, evo, videli smo taj balet i na našoj sceni. Publika je dugim aplauzom pozdravila izvođače.

(Dnevnik, 11. april 1971)

Uspavana lepotica[4]

Kao osnova za ovaj balet iskorišćena je francuska narodna priča poznata kod nas u literarnoj obradi Žil Peroa (17. vek). U ovoj bajci dolazi do izražaja onaj duboki filozofski smisao života: postavljanje smrti nasuprot životu, sukob dobra i zla i pobeda ljubavi kao najizrazitije komponente dobra.

Danas se *Uspavana lepotica* izvodi u onakvoj koncepciji u kakvoj je igrana na premijeri u petrogradskom Marijinom teatru 1890. godine. Ta predstava je nastala iz ideje tadašnjeg direktora opere I. A. Vsevoloženskog, muzičkog stvaralaštva P. I. Čajkovskog i koreografa M. Petipa. U pismu koje je Vsevoloženski uputio Čajkovskom 13. maja 1888. autor kaže: *Ja sam zamislio da napišem libreto na La belle ai bois dormant – po bajci Peroa. Hoću mise en scene da napravim u stilu Louis XIV. Tu se može razigrati muzička fantazija i stvoriti melodije u duhu Lilija, Baha, Ramoa. Ako Vam se zamisao dopada, zašto se ne biste prihvatili komponovanja? U poslednjem činu je obavezan kadril koji će igrati ličnosti iz svih priča Peroa – tu treba da je i Mačak u čizmama, i Palčić, i Pepeljuga, i Riđobradi, i drugi.*

Čajkovski se prihvatio da napiše muziku na ponuđeni libreto i u pismu svome prijatelju (od 25. novembra 1989) kaže: Čini mi se da će muzika ovog baleta biti jedno od mojih boljih dela. Siže je tako poetičan, tako blagodaran za muziku, da sam prilikom njegovog stvaranja bio veoma oduševljen. Pisao sam ga sa onom toplinom i voljom koje uvek uslovljavaju dobra svojstva umetničkog dela. Čajkovski je za svega 40 dana završio celu partituru baleta.

Predstavu su koreograf M. Petipa i Čajkovski radili u tesnoj saradnji, tako da je koreografska dramaturgija Petipa u potpunosti odgovarala muzičkoj dramaturgiji Čajkovskove partirure. Drugi učesnici u ovoj premijeri pisali su različito o saradnji kompozitora i koreografa. Tako je npr. jedan od učesnika pisao: Nikada *neću zaboraviti kako je Petipa do neverovatnosti iskušavao strpljivog Čajkovskog svojim kapricioznim cepidlačenjem. Pošto je bio navikao na ranije forme Punjija i Minkusa, Petipa se teško privikavao novinama poznatog ruskog kompozitora i stalno je zahtevao izmene tempa, skraćivanja i dopunjavanja – svim ovim zahtevima Čajkovski se dobrovoljno potčinjavao.*

Posebno je interesantna činjenica da je Petipa imao već sedamdeset godina kada je *Uspavana lepotica* bila zaršena. To znači da su

[4] Uporedi - Milica Zajcev, *Začarana lepotica*, *Pozorište*, januar 1992, 45.

njegovi estetski i koreografski principi već bili potpuno izgrađeni. Otuda se ovaj balet Petipa može uzeti kao primer za analizu njegovog koreografskog postupka.

Premijera je bila 3. januara 1890. Vrednost predstave nije odmah povoljno ocenjena. Ozbiljna kritika uglavnom nije pokazala izuzetno interesovanje za ovaj balet i zbog toga što se balet smatrao za takvu umetnost kojoj ne treba poklanjati pažnju. U očima mnogih tadašnjih kompozitora interesovanje Čajkovskog za balet smatrano je za neozbiljnost, ono je rušilo kompozitorov renome, po njihovom mišljenju. Zato su prvi muzički kritičari poricali muzičku vrednost ovom kompozitorovom delu.

Ali, već 18. novembra 1892, kada je predstava izvođena po pedeseti put, u svom dnevniku je zapisala M. F. Kšešinskaja (koja je posle odlaska Šarlote Bjanci preuzela ulogu Aurore): U *teatar je došao Čajkovski i njega su zvali na scenu (čak sam ga ja dovela na pozornicu) da bi mu predali venac ... dobio je ovacije*.

I pre lenjingradske premijere poetična bajka o zaspaloj princezi privlačila je interesovanje baletskih umetnika. Tako je npr. još 1829. godine bila premijera baleta *La belle an bois dormant* na muziku Luja Harolda u koreografiji Žana Omera u pariskoj Operi (a ista predstava je davana i u Londonu 1933). U ovoj koncepciji je bajka Peroa obrađena na komičan način sa veoma zapletenim sadržajem. U petrogradskom Velikom pozorištu je tih godina davan baleg *Pitomac Fej* na muziku Adama, a u koreografiji Žil Peroa, u kojoj je bajka obrađena kao psihološka drama. Vsevoloženski i Petipa su znali za obe ove ranije predstave. U svojoj koncepciji autori su odbacili komičnost francuske predstave, kao i psihološku dramatizaciju ruske. Čajkovski je muziku pisao po principima simfonije pa je i dramaturgija razvučena i po tome bliža simfoniji nego drami.

Posle lenjingradske premijere ovaj balet je izvođen u raznim zemljama sveta. Koreografi su u zavisnosti od svog doba i ličnih estetskih načela usaglašavali svoj koreografski postupak sa libretom i muzikom. Međutim, koreografija Petipa je uvek ostajala kao uzor kome su se mnogi vraćali. Tako su skoro kod svih koreografija preuzimane solističke numere iz koreografije Petipa (kao što su pas de deux Aurore i Princa, Plave ptice, varijacije Aurore i Princa i druge).

(Pozorište, 30. april 1971, str. 7)

Koreografski koncert[5]

Dela četiri kompozitora u režiji i koreografiji Borisa Tonina

Osnovni cilj poslednje baletske premijere u SNP bila je *koreografija*. Boris Tonin je želeo da nam igračkim jezikom predstavi onu muziku koja nije pisana specijalno za balet: *Koncert za duvače i udaraljke*. I. Petriča, *Koncert za klarinet i gudače* R. Bručija, *Divertimento za gudače* E. Gvozdenovića i *Osmu simfoniju* A. Dvoržaka.

Balanšin je još tridesetih godina svojom predstavom *Apolona* dao osnove za ovakva koreografska stremljenja koja će se kasnije definisati kao apstraktni balet. Drugim rečima, izbačene su pantomimske scene, nema emocija, telo igrača je šahovska figura u rukama koreografa koja se kreće u prostoru, a po shemama koje je koreograf zamislio.

U prvom i drugom baletu ovu svoju osnovnu zamisao koreograf B. Tonin je gradio u tehnici modernog baleta, određenije rečeno: u nekoj varijanti one igre viđene kod Marte Greem, da bi u trećem i četvrtom baletu primenio tehniku klasičnog baleta. Samo je u baletu *Apolon* data i neka tanka fabula, nejasno reprezentovana. Igra samog Apolona nije bila dovoljno osmišljena pa je dobijen utisak o lancu elemenata, a ne uspeloj kombinaciji tih elemenata vezanih za sadržaj.

Zamisao da se svi divertismani igraju po zahtevima apstraktnog baleta podrazumeva igračku ekipu tehnički sigurnu, a vizuelno ubedljivo gracioznu, ali i od koreografa zahteva sposobnost stvaranja beskonačnog broja mogućnosti kombinovanja pokreta. Toninu je bilo teško da svoju zamisao ostvari sa ekipom sa kojom je radio. Uspelija transponovanja muzike u igru koreograf je ostvario u *Osmoj simfoniji*, kao i u nekim mestima igre Apolona sa muzama. *Karneval* (zašto li se tako zove?), naročito njegov poslednji stav (Marcia grotesca), koreografski nije uspeo.

Pošto je koreografija zvezda predstave, onda i nema izrazitijih igračkih ostvarenja. U predstavi se išlo za potpunom depersonalizacijom igrača (naročito u Baletu *Krila*), pa čak u nekim delovima nije pravljena razlika između muške i ženske igre. Jedan romantični duet gošće iz Rima sa B. Toninom nije nam ostavio drugi utisak do li da je gošća talentovana. Izdvojili bismo igru Biljane Maksić. Njena poetičnost i sigurna izvođačka snaga govore da talenat tavori tu kod nas. Vredan pohvale je ceo ansambl, naročito njegov ženski deo, koji nosi

[5] Premijera: 23. decembar 1971.

veći deo tereta u predstavi. Neplastični i neosmišljeni pokreti ruku celoj igri davali su karakter krutosti.

Klarinetista Mihajlo Kelbli još jednom zaslužuje naše divljenje. Izvodeći solo partije u *Koncertu* R. Bručija (o kome je naša stručna muzička kritika već izrekla pozitivan sud) Mihajlo Kelbli nas uverava da imamo umetnika s kojim treba računati.

Velike zasluge za uspeh predstave ima dirigent Marjan Fajdiga. Naročito je u izvođenju Bručijevog *Koncerta* pokazao sluh za muziku avangardista.

Scenografija Miće Mihajlovića, sama po sebi dopadljiva, nije bila u saglasnosti sa zahtevima koreografa o bezsadržajnosti i depersonalizaciji igre.

(Dnevnik, 26. decemar 1971)

Šeherezada

Prva postavka baleta *Šeherezada* Rimskog-Korsakova bila je u Parizu 1910. u koreografiji i režiji slavnog ruskog umetnika Mihajla Fokina.

Premijera je izvedena u okviru velikog gostovanja ruskih umetnika u Parizu pod rukovodstvom Djagiljeva. Za rusku umetnost, kako scensku tako i likovnu, ovo gostovanje bilo je od istorijskog značaja. Ali za istoriju baleta uopšte prvo izvođenje *Šeherezade* značajno je zbog toga što je tada M. Fokin prvi put konkretno ilustrovao svoje revolucionarne ideje o igri kao funkcionalnom delu jedne baletske predstave.

U autobiografiji M. Fokina *Protiv struje*[6] slavni koreograf govori o nastanku svih svojih baleta, o izvođačima, saradnji sa scenografima, kompozitorima i drugim ljudima okupljenim oko baleta. Iz te knjige ćemo za naše čitaoce odabrati neke delove u kojima se govori o procesu stvaranja baleta *Šeherezada*. Fokin kaže da je teško odgovoriti na pitanje ko je prvi dao ideju za postavku baleta *Šeherezada*. To je i razumljivo ako se zna da su se u Rusiji početkom dvadesetog veka oko stvaranja jednog umetničkog dela okupljali najdarovitiji umetnici iz raznih umetničkih oblasti. Bila je to vrlo intenzivna stvaralačka atmosfera kada su mnoge iste ideje bile u zamisli raznih umetnika, pa je gotovo bilo nevažno ko ih je prvi stvarno i pomenuo. Ideja se odmah uobličavala pojedinačnim sugestijama drugih umetnika, kompozitora, koreografa itd. Prisećajući se rada na *Šeherezadi,* Fokin kaže kako je jed-

[6] M. Fokin, *Protiv tečenija*, Iskustvo, Moskva, 1962.

nom prilikom otišao kod Djagiljeva i tamo zatekao L. Baksta koji je upravo izlagao svoju ideju o režijskom razrešenju druge scene u baletu *Šeherezada*. Predlagao je, kako kaže Fokin, da se scena u kojoj šah iznenada dolazi kući i zatiče svoje žene u naručju ljubavnika Crnaca, razreši na taj način što će žene, za kaznu, biti stavljene u vreće i bačene u more. Fokin je dakako, odmah tu scenu zamišljao u prostoru, ali i kao gledalac u dvorani. – „*Ne znam kako je to Bakst sebi predstavio,* kaže Fokin. *Kad sam sebi zamislio takvu scenu, nije mi se dopala. Pokriti izvođače vrećama, u onom najtragičnijem trenutku, značilo bi sakriti vrlo interesantnu scenu. Vreće bi bile teške i ružne. A u njih staviti igrače bilo bi opasno. Trenutak kada se vreće bacaju u more gledaoci ne bi mogli videti. A što je najvažnije, u tom rešenju Baksta nisam video nikakvu neophodnost. Suprotstavio sam se. Činilo mi se interesantnije da ljubavnici-crnci budu masovno uništeni zajedno sa ženama. Svi su me podržali«.*

Dok je Bakst, inače slikar i scenograf, izlagao svoju ideju o koreografskom razrešenju druge scene, Fokin ga je kao koreograf posmatrao: – „*Kada se Bakst trudio da sam ilustruje svoje zamisli pokretom, reskirao je da pokvari i samu lepu zamisao o kojoj je izlagao. Čudno je to da umetnik, koji je na hartiji umeo da predstavi čovečje telo u najsloženijem pokretu, koji je mogao sredstvima svoje umetnosti da izrazi najplastičnije pokrete što se mogu zamisliti, bio bespomoćan kada je pokušavao da iste poze izrazi svojim telom«.*

Scenario za ovaj balet zajedno su stvorili M. Fokin i A. N. Benua. Govoreći o zajedničkom radu na scenariju, Fokin opisuje Benua kao veoma staloženog i mudrog čoveka. Međutim, Fokinu se nije dopao libreto koji je Benua načinio i u partituri ispisao iznad nota. Scenu broj dva u muzici Rimskog-Korsakova Fokin je drugačije zamislio. „*U drugom delu simfonije velika je raznovrsnost u muzici. Ja sam razradio sve detalje drame i postavio sam je onako kako se do tada nije postavljao balet – bez i jednog jedinog uslovnog gesta. Pokret je bio samo funkcionalan i emocionalan. U postavljanju* Šeherezade *prvi put mi je u potpunosti uspelo da ostvarim svoje principe odvijanja drame u baletu. Postavio sam igru tako da su radnja i osećanje bili izraženi igrom i gestom. Teško je rečima opisati razliku između baleta koji su bili postavljeni po starom klasičnom sistemu i baleta kako sam ja postavljao na svoj, nov način. No, pokušaću da objasnim kako bi izgledala scena finala postavljena uz pomoć mimike u starim baletima. Sadržaj scene je u ovome: Šah Zeman vidi da njegov brat šah Nazar, pošto je ubio sve žene, ne može da sakrije žalost zbog smrti glavne, najdraže mu žene Zobeide. On se koleba. Žali. Šah Zeman, razgnevljen zbog slabosti brata, ljuti se na njega. Šta bi on uradio po tradicijama starog baleta? On bi načinio krug oko scene (taj krug po*

sceni bio je čest manir jer pomoću njega igrač privlači pažnju publike na sebe). Pokazao bi rukom udesno. To znači: Vi. Drugom rukom na levo. To znači: I vi. Zatim bi obema rukama pokazao na sebe. To znači: Mene. Dvema rukama sebi na uši: Slušajte! i opet na sebe: Ja. Nekoliko pokreta ispred ustiju kao da se iz usta nešto prosipa: Sve ću reći. Zatim bi tekao ovakav tekst monologa: Kada (nikakvim sredstvima se ne izražava) je nastupila noć (igrač napravi grimasu srditog lica, naginje se malo napred i sjedinjuje ruke pod glavu što označava pokrov, mrak, noć) svuda (pokazuje prstom na pod) došli su (pravi nekoliko koraka, a rukama pokazuje na razna mesta na podu gde se svaki korak onoga koji ide završava) jedan, dva, tri (pokazuje jedan, dva, tri prsta) Crnca (lice se još više natmuri, da bi se dobio utisak crne boje i preko lica se pređe šakom od gore nadole)«.

U *Šeherezadi* je Fokin iskoristio samo one pokrete koji su vezani za konkretni tok radnje. Kao što sam kaže, u tom baletu ima mnogo osećanja: ljubavi i mržnje, kao i patnje, besa, ali nema nepotrebne gestikulacije. U baletu su, dakako, iskorišćeni pokreti ruku *ali to su oni pokreti koji su dopuna naših reči, to nisu gestovi gluvonemih. To nije zamena za reči već dopuna rečima koje su same po sebi jasne.* Tragajući za funkcionalnim pokretima Fokin se opredelio za orijentalnu igru. – *„Znam da tako nisu igrali na Istoku. Posle postavke baleta proučavao sam izvorne istočnjačke igre. No, nikako ne bih pristao da izmenim svoje igre onim izvornim. Za one igre bi bio potreban pravi istočnjački orkestar, a za simfonijski orkestar Rimskog, oni ne bi odgovarali.*

Na premijeri u Parizu bila je sledeća podela uloga: Zobeida – Rubinštajn; Crnac – Nižinski; šah Nazar – Bulgakov; itd. Govoreći o raznim izvođačima sa mnogo komplimenata i ponekom zamerkom, Fokin se ipak najduže zadržao na opisu uloge Nižinskog. – *„Nižinski je bio divan u ulozi Crnca. Odsustvo muškosti u pokretu, što je bila karakteristika ovog divnog igrača, osobina koja ga je činila neprikladnim za neke druge uloge, vrlo dobro je ovde odgovarala liku sivog Crnca. Ni po boji kože, ni po pokretima on nije ličio na stvarnog Crnca. Bila je to poluživotinja – polučovek, podsećajući na mačku koja meko preskače veliko rastojanje, čas je to bio pastuv raširenih nozdrva pun energije, koji tapka nogom u mestu. Otkud se stvorila ta izuzetna shema lika koji ne odgovara uobičajenoj predstavi o igraču sa glavnom ulogom. Verovatno je da sam ja osetio da bi Nižinski, onako malen, bio smešan pored visoke i lepo građene Rubinštajn, ako bih insistirao na nekoj njegovoj muževnosti. Pokreti male gipke zveri činile su mi se zato pogodnijim«.* Kontrast koji je dobijen između lepe i dostojanstvene Rubinštajn i ovakvog Nižinskog bili su opravdani jer je on bio pravo otkrovenje za Parižane.

Koreografi su posle Fokina pokušavali da preuzmu njegove sheme u postavci *Šeherezade*, dok su drugi tragali za originalnijim koreografskim rešenjima. Važno je, međutim, da se ovaj balet posle šezdeset godina postojanja nalazi na repertoarima skoro svih većih baletskih ansambala. Na sceni SNP-a već po drugi put imamo prilike da vidimo ovaj istočnjački balet. Prvi put je igran pod naslovom *1001 noć* u koreografiji I. Otrina 1966. godine.

(Pozorište, 16. mart 1972, str. 8)

Šeherezada i *Licitarsko srce* na sceni novosadskog pozorišta

Koreografija B. Marković (Beograd)[7], muzika N. Rimski Korsakov i K. Baranović, dirigent M. Fajdiga, scenograf S. Maksimović, kostimograf S. Jatić

Ansambl Baleta Srpskog narodnog pozorišta izveo je u ovoj sezoni svoju drugu, poslednju premijeru. To su dva baleta heterogena po svojoj strukturi: Prvi je *Šeherezada***,** simfonijska svita po priči iz *1001 noći* Rimskog Korsakova, a drugi je *Licitarsko srce*, domaći balet sa tematikom i muzikom vezanom za Hrvatsko Zagorje Krešimira Baranovića. S obzirom na to da je *Šeherezada* u SNP-u izvođena već četiri puta, a *Licitarsko srce* dva puta, upozanćemo publiku samo sa karakteristikama nove koreografije i sa izvođačkim snagama u ovim baletima.

Gost koreograf, Branko Marković, ima veliko iskustvo u radu na našim narodnim igrama, ali ni domeni klasičnog basleta nisu mu nepoznati. I to mu je upravo omogućilo da u obe svoje koreografije uspešno ostvari jedinstvo ovih dvaju elemenata moderne koreografije.

U prvom baletu koreografu je bila želja da publici jasno ispriča sadržaj pripovetke o nesećnoj Zobeidinoj ljubavi. Otuda ni igračima-solistima nije poverio teške igračke zadatke, već je koreografiju pojed-

[7] Premijera: 1. jun 1972.

Milica Jovanović, Sedamdeset godina Narodnog pozorišta u Beogradu, 1994; Milica Zajcev, *Igra što život znači*, poglavlje: „Junak karakternog baleta: Branko Marković«, Muzej pozorišne umetnosti, Beograd, 1994, 17-25; Milica Zajcev, „Tradicionalni jugoslovenski baleti: Licitarsko srce, Đavo na selu, Ohridska legenda«, *Pozorište*, januar 1992, str. 56-57.

nostavio do elementarnosti vezane za orijentalnu igru. Zato su sve numere imale pantomimsko-igrački karakter.

Svojom lepotom i glumačkim sposobnostima izuzetno bila je snažna Mira Grujić u ulozi Zeine, Zobeidine suparnice. Erika Marjaš-Brzić u ulozi Zobeide, šahove miljenice, imala je većih igračkih šansi samo u duetu sa Saidom, zarobljenim princem, kojeg je tumačio gost iz Beograda, Nedeljko Vojkić.

Izrazito lepi trenuci u oba baleta su finala, grupne igre sa bogatim prostorno-scenskim rešenjima. Bilo je, zatim i nekoliko lepih režijskih rešenja, naročito u *Šeherezadi*: scena početka bahanala, finale dueta Zobeide i Saida.

Licitarsko srce je balet veoma tankog libreta, ali *sočnog tematskog materijala* u muzici.

S obzirom na libreto, koreograf nije imao veće individualne slobode. Njegovo koreografsko iskustvo sa našim narodnim igrama došlo je do izražaja, pre svega, u grupnim igrama. Ulogu Devojke igrala je mlada igračica Biljana Maksić, koja je imala do sada već nekoliko uspešnih solističkih uloga. Njena rola je građena, pre svega, na neigračkim elementima: ljupkosti, mladosti, lepoti i naivnosti, što su elementi igre mlade zaljubljene devojke. U ulozi Momka nastupio je Oto Ris, učenik sedmog razreda novosadske Baletske škole. Njegov Momak je, takođe, bio mladalački iskren, dopadljiv i neposredan. Sve igračke zadatke je izvršavao čisto i elegantno. U ostalim ulogama su nastupali solisti: Mirjana Grujić u ulozi temperamentne Ciganke, Erika Marjaš-Brzić i Nedeljko Vojkić kao Srce-dvoje-mladih-koji-se-vole. Ceo ansambl je pokazao uigranu i čistu igru.

Kostime je za ovu predstavu uspešno izradila kostimograf Stana Jatić. Naročito su raskošni i funkcionalni kostimi u *Šeherezadi***.** U *Licitarskom srcu* se, pak, kostimografkinja trudila da sačuva ornamentiku narodnog kostima i prilagodi ga funkcionalnoj igri. Dopadljivu scenografiju je izradio Stevan Maksimović. Dirigent Marjan Fajdiga je u muzici potencirao ono na čemu je koreograf na sceni insistirao, tj. Temperament i karakter pojedinih tema u muzici.

(Dnevnik, 3. jun 1972)

Oživele lutke[8]

Uz predstavu *Vila lutaka* u *Ben Akibi*

U baletskom repertoaru Srpskog narodnog pozorišta ispunjena je jedna značajna praznina: deca predškolskog uzrasta dobila su svoju baletsku predstavu. Balet *Vila lutaka* odabran je sasvim dobro. To je priča o lutkama, svetu tako bliskom devojčicama (koje se, inače, više oduševljavaju baletskom igrom nego dečaci). Muzika Jozefa Bajera odgovara, s jedne strane, naivnom sadržaju baleta, a sa druge starne, laki i raznovrsni ritmovi polke, čardaša itd. prijemčivi su za detinje uho.

Praviti balet za decu nije nikako jednostavna stvar. Zapravo, ne znamo kako dete poima igračke simbole na osnovu kojih je pravljen klasičan balet. Da li mu se dopada situacija u kojoj se igrači nalaze ili, pak, gestovi slični onima koje susreću u svom životu? Šta je za dete toga uzrasta smešno, a šta lepo? To su samo neki od mnogih problema sa kojima se susreće svaki stvaralac za decu pa, dabome, i koreograf. Umetnici stvaraju za decu na osnovu svoje predstave o dečjem svetu. Pokušaćemo da sudimo o navedenoj predstavi na osnovu pretpostavke o većoj, odnosno, manjoj prihvatljivosti ponuđene baletske igre za decu.

Predstava ima nekoliko slabosti. S obzirom na to da je izvedena na maloj sceni, na pozornici Veselog teatra *Ben-Akiba*, mnogobrojni ansambl (ukupno 28 izvođača) odavao je pre utisak velike gužve nego lepo sređenih slika u okviru sadržaja koji se priča. Veća je mogućnost da će dete toga uzrasta dobro shvatiti jedan pojam (sliku), ako je taj pojam (slika) jednostavno opisan, izrađen itd. Odnosno, u velikoj gužvi na sceni, gde mnogo detalja remeti osnovnu radnju, dete će manje moći da razume. U prvom delu predstave priča je kazivana realističko-pantomimskim sredstvima, što su deca, izgleda, dobro primila. Svaka lutka koja se prestavljala publici imala je svoj *sadržaj*, koji se, dabome, i muzički i kostimom obeležavao, pa su deca tim duplim markiranjem mogla da uoče specifičnosti svake lutke, svake nove varijacije.

U drugom delu predstave, kad *oko ponoći sve lutke ožive, igraju i ukazuju počast Vili lutaka,* najednom se prekida kontakt između publike i izvođača. Koreograf Žarko Milenković menja u drugom delu svoj koreografski postupak i umesto komično-pantomimske igre iz prvog dela, daje sada niz varijacija *igre radi igre*, varijacije koje su sačinjene iz pokreta deci nerazumljivih, pa onda i neinteresantnih. To je trenutak koreografskog pada predstave za decu.

[8] Premijera: 24. novembar 1972.

Mnogobrojni izvođači, lutke, vile, klovnovi, pajaci nisu imali težih igračkih zadataka, ali nisu bili ni dovoljno igrački ujednačeni.

Lepi i raskošni kostimi Stane Jatić bili su funkcionalni i deci dopadljivi. Kostim je u dečjoj predstavi daleko važnije sredstvo komunikacije između malog gledaoca i izvođača, nego što se to možda misli. Stana Jatić je znala da pronađe upravo tu meru između informacije i stilizacije za uzrast kojem je predstava namenjena.

Scenografija Milete Leskovca odgovarala je koreografovoj zamisli, ali je znatno sužen i inače već mali igrački prostor na sceni *Ben-Akibe*.

(Dnevnik, 3. decembar 1972)

Otelo[9]

Libreto E. Hanka, muzika B. Blaher, koreografija i režija H. Nojbauer, scenografija S. Maksimović, kostimi M. Stojanović-Maurič

Poslednje baletske premijere na jugoslovenskim scenama kao da potvrđuju tendenciju: *Dole apstraktni balet, živeo dramski balet*. U predstavi beogradskog baleta *Ana Karenjina* (D. Parlić – R. Ščedrin) igrači su više glumili i šetali pozornicom, nego igrali. U tom pravcu je i predstava *Otela* (B. Blaher – H. Nojbauer) na velikoj sceni SNP-a.

Kada se u baletsku igru transponuje neka od kapitalnih vrednosti svetske literature uvek se postavlja pitanje odnosa igre i sadržaja. Da li u koreografski postupak uvesti princip da se sve izražava čistom igrom, ili, pak pantomimskim i glumačkim scenama dati svoje mesto? Henrik Nojbauer je u prvom susretu sa novosadskim baletom osetio ograničeni umetničko-profesionalni nivo tog ansambla pa je u svojoj koreografiji više mesta dao neigračkim elementima nego igračkim. Takvo opredeljenje je krilo u sebi drugu opastnost: da baletski igrači ne *odglume* svoje numere dobro, pa se u nekim scenama registruje određena naivnost izraza.

Za Šekspirovu priču o neopravdanoj ljubomori i njenim tragičnim posledicama Nojbauer je odabrao koncept klasičnog baleta sa malim modifikacijama u pojedinim gestovima. Sredstvima, dakle, klasične igre jednostavno je ispričao priču o Otelu, Dezdemoni i Jagu, a da

[9] Premijera: 18. januar 1973.

M. Hadnađev, 'Otelo' – balet Borisa Blahera, Pozorište, br. 5, Novi Sad, 1973. str. 5.

pri tom ni jedno od njih nije imalo izrazito teških igračkih zadataka. Koreograf je očito želeo da u celoj predstavi dominira jednostavnost pokreta, kao što je u dobroj literaturi jednostavnost iskaza uvek najveća vrednost. Dobar primer funkcionisanja ovog zahteva bio je u zajedničkim scenama Otela i Dezdemone. U grupnim scenama jednostavnost je najbolje ostvarena u igri Ritornela, dok se u sceni gozbe kod uličarke Bjanke može uočiti promašaj. U celini gledano koreografija *Otela* je logična, jednostavna, muzikalna i bez izrazitijih scena koje se pamte. Scenario ovog baleta zasniva se najviše na ulozi Otela, kao simbolu čoveka i njegove sudbine, a manje je pažnje dato likovima Dezdemone i Jaga. Otuda je najzančajnije igračko ostvarenje večeri bilo ono koje nam je pokazao gost iz Rumunije Francisk Valkaj. To je snažan igrač, lepe figure, sigurne tehnike, s igračkim iskustvom i poštenim odnosom prema partnerki u igri. To je ponajviše emotivan igrač. Insistirao je u svojoj koncepciji Otela daleko više na njegovim ljudskim, pozitivnim stranama. Vredi pomena da je u sceni *Muke ljubomore* bio najubedljiviji.

Najizrazitiji elementi u liku Dezdemone bili su ženstvenost i neposrednost. Erika Marjaš-Brzić nije imala izrazitijih igračkih (tehničkih) zadataka. Koreografov zahtev o jednostavnosti gesta, kao sredstva za izražavanje potresnih emocija, u njenoj igri najbolje je i najdoslednije ostvaren. U ulozi Jaga pojavio se Živojin Novkov. Njegova igra je bila u okvirima zahteva koreografa bez veće individualne nadgradnje. Scenografija Stevana Maksimovića je pre svega funkcionalna. To se naročito videlo u poslednjoj sceni kada su igra i dekor činili potpuno jedinstvo. Kostimi Mirjane Stojanović-Maurič bili su uglavnom funkcionalni, u grupnim scenama jednostavni do bezbojnosti.

Uspehu večeri naročito je doprineo dirigent Imre Toplak. S velikim iskustvom u rukovođenju baletskim predstavama on je uvek pronalazio pravu vezu između igre i ritmičke kombinatorike Blaherove muzike, što nije bilo uvek sasvim jednostavno.

U celini gledano ovo je bilo uspelo baletsko veče koje će se dopasti publici.

(Dnevnik, 21. januar 1973)

Nedorečena koreografija

Uz poslednju premijeru baleta u Beogradskom narodnom pozorištu

Poslednja premijera baleta u Narodnom pozorištu – Bizeova *Simfonija Ce-dur* – može biti povod za diskusiju o problemima postavljanja starih koreografija danas. Za našu baletsku sredinu to je vrlo aktuelan problem, jer veći deo repertoara svih baletskih ansambala danas kod nas čine upravo stare, ili starije, koreografije klasičnog repertoara.

I u umetnosti i u nauci poklanja se velika pažnja interpretativnim mogućnostima starih tekstova muzike, ali u domenu baleta, moramo konstatovati, kod nas ne postoje neke veće studije i rasprave o tome koje kriterije uvesti za interpretaciju starih koreografija. Ceo posao se obično završava na tome da se u premijerskom programu stavi odrednica koja kaže da se radi o (autentičnoj) koreografiji nekog od izvrsnih starih mastora koreografije (najčešće je to Marijus Petipa). Međutim, svedoci smo da na sceni nema ničeg, ili ima veoma malo, od stare koreografije. Pojedini koreografi vrše razne intervencije u koreografiji, bez većeg objašnjenja zašto to čine.

U čemu je problem postavljanja, i obnavljanja starih baletskih koreografija danas? [10]

Neki od principa, koji važe za dijahrona proučavanja u umetnosti uopšte, važe i ovde, kad govorimo o baletu, ali postoje i neki posebni principi vezani specifično za igrački medijum. Za razliku od stare muzike i starih tekstova, koji se mogu dobro interpretirati, zahvaljujući sačuvanim originalima (partiturama, knjigama itd), u baletu, nažalost, nikakvog zapisivanja nije bilo, pa se interpretacija oduvek usmeno prenosila preko koreografa ili igrača sa generacije na generaciju. Svaki pojedinac je u takvoj situaciji nužno dodavao tome nešto svoje, novo, drugačije. Nije, otuda, stvaran kult strahopoštovanja prema originalu, prema osnovnom izvoru, kako je to ozakonjeno u drugim vidovima umetnosti. Čuvanje i prenošenje starih koreografija bi otuda, u neku ruku, podsećalo na čuvanje narodnih umotvorina. Čak kad je bilo izvesno da se na određenu muziku izvodio određeni pokret, danas nam je teško znati kako se on stvarno u to doba razvoja baleta i izvodio. U jeziku, na primer, problem je rekontruisati stare glasovne sisteme za koje su u spomenicima sačuvani znaci na osnovu kojih se ne može lako i jednostavno ustanoviti kako su se stvarno i izgovarali.

---

[10] Vera Mihajlovič Krasovskaja, Statije o balete, poglavlja: Voprosi savremenoj viraziteljnosti, Novatorstvo i tradiciji, Sovremennost v sovremennom balete, Iskustvo, Moskva, 1967, 81-328.

Smisao i čar obnavljanja starih koreografija je u tome da se, s jedne strane, uspostavi čitav sistem pokreta koji je postojao u datoj razvojnoj fazi baleta, a, s druge strane, da se u tome sistemu i toj koreografiji pronađu svi dokazi stila i običaja toga doba (što se može izraziti i detaljima druge vrste, a ne samo igračkim). Igračima *novog kova* veoma je teško da igraju inače jednostavnu koreografiju drugog čina u baletu *Žizela*, ugavnom zbog toga što ta koreogafija podrazumeva stil, atmosferu, određeno vreme razvoja baleta, dakle, sve ono do čega se dolazi rekonstrukcijom baletske igre. Otuda posao dijahronog sagledavanja baletske koreografije danas nije nikako jednostavan ni lak. Može se konstatovati da u Jugoslaviji taj problem koreografi rešavaju uglavnom bez sistema, stihijno, često imitirajući neke dobre poteze istaknutih baletskih stvaralaca (Bežar, Balanšin). Opravdanje za ovakvu situaciju naši koreografi delimično mogu naći u postojećoj baletskoj situaciji kod nas, ali zaista samo delimično.

Problem sasvim druge vrste je kada savremeni koreograf hoće da postavi stari balet po svome, na nov način, ne pozivajući se na koreografe prethodnike. Tu on ima punu slobodu za svoja stvaralačka rešenja.

Sem rasprava o retrospektivi starih koreografija, poslednja beogradska premijera daje povoda za diskusiju o retrospektivi koreografija u okviru jedne stvaralačke ličnosti, ovog puta u delu Dimitrija Parlića, dugogodišnjeg koreografa i šefa baleta beogradskog ansambla. Čest je inače običaj da se vrši retrosptektiva dela nekog slikara, književnika, ali je redak slučaj da se u domenu scenskih umetnosti vrši retrospektiva režija i koreografija nekog od naših pozorišnih stvaralaca. Pravi umetnički doživljaj je bio kada je pre dve sezone u Njujorku izvršena retrospektiva baleta Stravinskog, uglavnom u koreografiji Džordža Balanšina. Sem toga, kod nas je redak slučaj da jedan koreograf dugo godina stvara u jednom ansamblu kao što je to slučaj sa D. Parlićem i ansamblom Baleta Narodnog pozorišta u Beogradu.

Ako bi se u jednoj sezoni u Narodnom pozorištu napravila retrospektiva koreografija Dimitrija Parlića, onda bi ponovno prikazivanje Bizeove *Ce-dur Simfonije* (nastala 1953) bilo u svrhu dokumentacije o razvojnom putu ovog našeg talentovanog koreografa. U takvom slučaju bi se moglo raspravljati o koreografiji ove *Simfonije* u kontekstu tadašnje svetske dominacije apstraktnog (neoklasičnog) baleta Dž. Balanšina, čiji se uticaj jako oseća u Parlićevoj koreografiji. Onda bi se u okviru Parlićevog razvoja kao stvaraoca mogle tumačiti koreografske slabosti u domenu kombinatoričnosti pokreta unutar jedne kombinacione celine, i o organizacionom odnosu solista i grupe igrača u prostoru, jer se zna da je Bizeova *Simfonija Ce-dur* samo eks-

plikacija muzike u igrački medij: u igri bi trebalo da se odrazi sva ritmika i melodika muzike, ali i njena orkestracija i kontrapunkt.

(Odjek, 26/14. 1973, Sarajevo, str. 11)

Veliki uspeh Lize[11]

Vragolanka može još uvek da oduševi publiku

Stari balet *Vragolanka* (ili *Devojka lošeg vladanja* ili *Uzaludna predostrožnost*) živi gotovo dva veka na svim svetskim baletskim scenama. Čime se može objasnini tako dug vek ovog baleta? Sigurno su nekolike komponenete u pitanju. Pre svega sadržaj (libreto Žan Doberval) obezbeđuje prihvatljivost u svakom vremenu i svakom društvu: zabranjena ljubav dvoje mladih. Ako je taj sadržaj dat u komičnom ruhu, kao što je slučaj u ovom baletu, onda su šanse za uspeh gotovo potpune. Igriva romantična muzika Luja Herolda, s motivima iz narodnih igara južne Francuske, posebno je dopadljiva publici. Za koreografa je ovaj balet idealna mogućnost za maštovite koreografije, a za igrače je mogućnost svestranog umetničkog izražavanja.

Novosadsku predstavu *Vragolanke* režirao je i koreografisao Iko Otrin, gost iz Maribora (ranije dugogodišnji stalni član SNP-a). U celini gledano koreografija Ike Otrina je imala snagu izraza, logičnu strukturu solističkih partija uklopljenih u celinu s igrom ansambla, kao i do kraja sprovedenu komičnu crtu sadržaja. Najlepša su mesta svih solističkih partija (kojih ima veoma mnogo u ovom baletu), a pre svega treba istaći koreografiju velikog dueta Lize i Kolena u prvom činu. Ono što je posebno dopadljivo u ovom baletu jeste upotreba brojnih rekvizita u igri: duge mašne, klompe, srpovi itd. Upotreba ovakvih rekvizita je od strane koreografa funkcionalno data, ali u nekim slučajevima, u izvođenju igre njima nije dobijan očekivani efekat. Jer igra s rekvizitima je dodatni zadatak za igrače, podrazumeva uvežbavanje, disciplinu kolektiva i slično.

Naslovne uloge Lize i Kolena igrali su Biljana Maksić i Francisk Valkaj, gost iz Rumunije. U toku samo tri godine provedene u ba-

[11] Premijera: 20. april 1973.

Milica Zajceva, „Baleti koji se rado gledaju: *Uzaludna predostrožnost"* Pozorište, januar 1992, str. 39; Milica Zajcev, „Ljupko i lepršavo: gostovanje novosadskog Baleta u Beogradu sa *Vragolankom* Herolda«, koreograf Iko Otrin, Borba, 20.april 1974.

letu SNP-a talentovana Biljana Maksić je igrala oko desetak zapaženih solističkih uloga. U ulozi Lize, iskoristila je šansu da se predstavi i igrački i glumački. Njena neposredna iga, ljupko nadmudrivanje s majkom, tehnička sigurnost, izazivali su veliko oduševljenje kod publike. Svakako je njenom uspehu mnogo doprinela sigurna i iskusna igra šarmantnog Valkaja za kojeg u ovoj koreografiji nije bilo igračkih problema.

Igra Vlade Jelkića u ulozi mame Simon bila je dobra u svojoj komičnosti, mada se možda previše insistiralo na grubosti te uloge, a manje na ženskom lukavstvu koje, takođe, podrazumeva. Ulogu nesuđenog mladoženje Alena igrao je Živojin Novkov, a njegovog oca Petar Jerant. Obojica su se istakli smislom za umerenu grotesku. Lizine drugarice, Jelica Prokić i Mirjana Matić-Milenković bile su zapažene po čistoj klasičnoj tehnici.

Pohvale celom ansamblu, naročito muškom delu koji je posle dužeg vremena pokazao disciplinu, snagu muške igre i profesionalnu zrelost. Sigurno je da predstava ne bi bila toliko dobra bez dirigentske podrške Marjana Fajdige, ozarene scenografije Milete Leskovca i funkcionalnih kostima talentovane Jasne Petrović.

(Dnevnik, 24. april 1973)

Uz predstavu dva baleta – *Gospođice sa krovova* i *Karmen*[12]

Balet Srpskog narodnog pozorišta je započeo ovogodišnju sezonu interesantnim programom. Izvedena su dva baleta sa sadržajem: *Gospođica sa krovova* na muziku Žana Fansea i *Karmen* na muziku Žorža Bizea – Rodion Ščedrina. Ova dva baleta su na scenama van Jugoslavije bila zapažena u vreme prvog izvođenja (1948; 1967). Svaki u svojoj sredini značili su nešto novo u odnosu na tadašnje postojeće stanje u baletu. Reč je, dakle, o baletima proverenih vrednosti, ali je pitanje koliko su te vrednosti za našu sredinu interesantne i adekvatne našem baletskom trenutku.

U baletu *Gospođica sa krovova* reč je o ljubavi životinje (mačke) i čoveka (mladog muzičara); u baletu *Karmen* o nesrećnoj ljubavi Don Hozea prema Karmen. Dakle, dominantna tema većine baleta – ljubav – i ovde je u prvom planu.

[12] Premijera: 30. oktobar 1973.

Sadržaj je, dakako, samo jedna komponenta u baletskoj predstavi. Ispričati priču nije neka naročita stvar u baletu. Pokret je ono što baletsku predstavu čini specifičnom. Gost koreograf, Iko Otrin, pokušao je da pokret podredi sadržaju i muzici i to tako da ne upliva u vode strogo klasičnog baleta, tradicionalnog modernog i izvorno folklornog (španskog). To je interesantan pokušaj koji je trebalo da pruži novi kvalitet sinteze ovih triju komponenata u novu moguću igračku interpretaciju, ali samo interesantan pokušaj. Ostalo je da se, sa mnogo studioznosti, dorežiraju oba baleta, da se *pročiste* varijacije, da se dovede pokret do specifičnog, da se osmisli sadržaj kroz igru.

Tehničko-izvođački nivo novosadskog baleta je ograničen, kao što je i kod većine jugoslovenskih baletskih ansambala. Teško je otuda razlučiti šta je u ovoj predstavi nedovršena koreografova ideja, a šta je izvođačka ograničenost.

U oba baleta glavne uloge su tumačili Erika Marjaš-Brzić i Borivoje Mladenović (kao gost iz Beograda). Duetne scene njihove igre bile su impresivne zbog raznovrsnih vazdušnih podrški u kojima je došla do izražaja smelost i spretnost oba igrača. U individualnim varijacijama, naročito u dramskim scenama, ničeg impresivnijeg nije bilo.

Od ostalih solističkih uloga najizrazitijom se pokazala Biljana Maksić (Mikaela), a Sofija Đurković, Živojin Novkov i Nikola Uzelac su opravdali poverene im zadatke.

Kostimi mlade kreatorke Jasne Petrović su u prvom baletu bili funkcionalni (*Mačke*), ali u *Karmen* nisu bili ni funkcionalno, ni vizuelno prilagođeni igri.

Interesantna orkestracija R. Ščedrina bila je tvrd orah za dirigenta Marjana Fajdigu. No, zadivio je svojom umešnošću vladanja orkestrom. Scenografija Stevana Maksimovića je, na žalost, ovoga puta razočarala. Naročito u baletu *Karmen*.

(Dnevnik, 1. novembar 1973)

Rajmonda – odlična predstava[13]

Muzika A. Glazunov, libreto L. Paškova, koreografija i režija Žarko Milenković, scenografija Mileta Leskovac, kostimi Mirjana Stojanović–Maurič, dirigent I. Toplak

Libreto za balet *Rajmondu* napisan je po motivima srednjovekovne provansalske legende. Prvo izvođenje baleta bilo je u Petrogradu 1898. u koreografiji slavnog Marijusa Petipa. *Rajmonda* je nastala u plodnoj saradnji M. Petipa – koreografa i A. Glazunova kompozitora. Glazunov je u ovom baletu primenio princip svite: forme klasične i karakterne igre se međusobno prepliću i smenjuju, što je u odnosu na raniji rad Petipa sa Čajkovskim davalo šire mogućnosti koreografu.

Novosadska predstava *Rajmonde* ne oslanja se ni po čemu na čuvenu koreografiju Petipa. Koreograf Žarko Milenković je sam tražio rešenja. Posao stvaranja i procenjivanja baletskih numera obavio je savesno, vodeći računa o mnogim vrednostima u međusobnim prožimanjima stilizovane karakterne igre i klasične baletske igre. Zamerka bi se Milenkoviću mogla dati u režiserskom delu posla. Čini se da je razlog ovome zamka koju nudi kompozitorova koncepcija muzike načinjena po principima svite.

Kao i u drugim baletima Petipa, glavna uloga pripada balerini – ona je centar predstave i oko nje se onda raspoređuju partneri i ceo ansambl. Naslovnu ulogu Rajmonde igrala je mlada solistkinja Biljana Maksić. Koreografijom joj je obezbeđeno mnogo solističkih varijacija i duetne igre s partnerima. Maksićeva je to koristila da se publici predstavi uvek novim igračkim mogućnostima. Primetna je kod nje izvanredna čistota gesta (naročito u prvom činu), njena intuicija za pokret I muzikalnost. Sama uloga Rajmonde ne nudi dovoljno elemenata za vajanje celovitog lika, jer se sva pažnja posvećuje formalnom, igračkom elementu te uloge.

Uloga Abdurahmana, vođe Saracena zaljubljenog u Rajmondu, igrao je mladi Oto Ris sa mnogo smisla za karakter ove uloge. Gost iz Beograda, Rade Vučić, pojavio se u ulozi Žak de Brijena, Rajmondinog verenika. Libreto nije posebnu pažnju posvećivao ovom liku. Osvetljen je samo u odnosu prema glavnoj junakinji – Rajmondi. Otuda Vučić nije imao mogućnosti da ulogu gradi na dramskoj ili karakternoj osnovi, već je mogao samo da nam se predstavi kao izvanredan partner u duetnoj igri, kao igrač dobre klasične tehnike.

Trebalo bi istaći ceo ansambl koji je u ovoj predstavi pored same Rajmonde, nosio glavni teret zadatka. Posebno su se isticale Jelica

[13] Pemijera: 12. mart 1974.

Prokić, Mirjana Matić, Dobrila Novkov i Sofija Stojadinović. Mlada Julijana Sremac se u mađarskoj igri dokazala kao buduća snaga ovog ansambla.

Predstavom je rukovodio iskusni dirigent Imre Toplak. Kostimi Mirjane Stojanović-Maurič bili su raskošni i funkcionalni. Scenografija Milete Leksovca se nije uklapala u koreografska rešenja, a ni sama za sebe nije bila u skladu sa fantastično-realističnim sadržajem baleta.

(*Dnevnik*, 14. mart 1974)

Nijansirana koreografija – *Abraksas*

Muzika i libreto V. Eka, koreografija Ž. Šara, dirigent S. Šepić, scenograf P. Pašić, kostimograf D. Ristić

Nemački kompozitor Verner Ek (1901-) poznat je van granica svoje zemlje po svojim scenskim delima – operama *Čarobna violina* (1935), *Per Gint* (1940), i baletima *Haun od Carise* (1940) i *Abraksas* (1947). Kada su s njegova dela pojavila, pred Drugi svetski rat, Verner Ek bio je avangardni kompozitor, dok se danas njegova muzika može okarakterisati kao tradicionalna, naročito kad je reč o baletskim kompozicijama.

Abraksas je priča o doktoru Faustu pretočena u medijum igre. Iz celog kompleksnog filozofskog problema o doktoru Faustu, u ovom viđenju je izdvojen onaj didaktički aspekt problema: da propada onaj koji sklapa savez sa đavolom. Libreto Vernera Eka je uglavnom zasnovan na libretu H. Hajnea (*Doktor Faust*, 1847), koji je takođe bio *igračka poema u pet slika*. Tako je Ek, sledeći Hajnea, dao sledeće sadržinske celine: 1. ugovor, 2. zamka, 3. pandmonijum, 4. varka, 5. svođenje računa. Događaji u ovim slikama ne ostvaruju se u nekom *konkretnom vremenu* već je to, na primer, u drugoj slici španski dvorac Karla IV, u trećoj je to satansko carstvo u kome ima i sjaja i bajke i paklene jeze. Četvrta slika se ostvaruje u antičkom svetu, a poslednja na trgu ispred srednjovekovne katedrale. Tako je osnovni princip ovog libreta slikovitost, i to je, po mišljenju libretiste, upravo ono što je baletu potrebno. Današnjem dramaturgu mogla bi da zasmeta ovakva nehomogena sadržina scenskog izvođenja. Gost iz Francuske, Žanin Šara, je mogla iz ovakvog, igrački veoma zahvalno skrojenog libreta i muzike, da izvuče sve dobre strane. U koreografskom postupku se opredelila za neoklasični igrački stil koji podrazumeva strogu bazu klasičnog baleta i beskonačno mnogo varijacija u kojima se registruje od-

stupanje od te baze. Tako je Žanin Šara mogla da stvori posebnu sintaksu igre, posebnu perspektivizaciju viđenja pokreta u funkciji. Dobijeni su uvek novi i neočekivani prelazi iz pokreta u pokret, nove izražajne poze. Šara je dala nama dobro znanim pokretima nove valere i vrednosti.

Mada su u libretu dosta strogo precizirana režijska rešenja scene, u ovom delu posla Žanin Šara, mogu se registrovati manji propusti (ili nedorečenosti) naročito u četvrtoj slici (u antičkom svetu) i u finalu poslednje, pete slike.

Ulogu Fausta igrao je Rade Vučić, sada već iskusni igrač i partner, lepe figure, veoma kultivisanih pokreta i određene igračke tehnike. U ovoj predstavi imao je veoma težak i kompleksan zadatak koji se tiče tehničko-glumačkog izvođenja i partnerstva. Zadani su bili dugi i komplikovano sačinjeni dueti (sa Belastrigom Arhispozom i Margaretom), sa teškim vazdušnim podrškama. Bio je doživljaj videti ovog mladog igrača kako jednu za drugom savlađuje igračke prepreke.

U *Abraksasu*, na sreću, postoje tri izrazite ženske solističke uloge. To je uloga Belestrige, lepe đavolice koja se pojavljuje u liku balerine (kod Hajnea je to Mefistofela). Ona je šarmantna, graciozna, brza, uvek uz Fausta. Igrala ju je Ivanka Lukateli. Bila je to zaista dominantna igračica u ovoj predstavi. Divnih linija, čistih pokreta, izrazite igrivosti, igračica sa uočljivom psihofizičkom snagom, kojoj tehnika služi kao sredstvo izvođenja. Ima u njenoj ulozi Belestrige mnogo instinkta za ovaj lik.

Druga ženska uloga je Arhispoza, satanina verenica, kojoj je znak prepoznavanja zlatna papučica. Arhispozu je tumačila Dušanka Sifnios sa igračkim temperamentom, sigurna u sebe i dominantna.

Lik devojke Margarete je suprotan liku Belestrige i Arhispoze. To je lirski, devičanski lik devojke u koju se Faust zalubljuje. Tumačila ga je Dušica Tomić, igračica lepih linija i dobre muzikalnosti. Bio je to, na žalost, samo jedan dug duet sa Faustom (i to u poslednjoj slici), muzički i koreografski lepo sačinjen (sa dosta ponavljanja), ali ga je Tomićeva izvela sa malom dozom nesigurnosti.

Veoma lepe solističke uloge imali su Dušan Simić (Lav), Ljiljana Šaranović (Zmija) i Ivanka Živković (Lepa Jelena).

U celini gledano, poslednja baletska premijera u beogradskom Narodnom pozorištu može se smatrati uspešnim repertoarskim ostvarenjem. Fino iznijansirana koreografija Žanin Šara bila je otkrovenje na ovoj predstavi. Ženske solističke uloge i sama uloga Fausta, bile su na zavidnoj izvođačkoj visini. Koreografkinja je imala veliku pomoć u dirigentu Stanku Šepiću, scenografu P. Pašiću i kostimografu D. Ristiću.

Ovom predstavom beogradski balet obeležava pedeset godina od prve baletske predstave (1923).

(Odjek, januar 1974, Sarajevo)

Dopadljiva predstava *Petar Pan*[14]

muzika B. Bjelinski, koreografija V. Kostić, scenografija M. Leskovac, kostimograf M. Stojanović-Maurič, dirigent L. Buta

Prva baletska premijera ove sezone u Srpskom narodnom pozorištu je poklon deci. Dečji balet *Petar Pan* u repertoarskom okviru novosadskog baletskog ansamla ispunjava jednu prazninu – nepostojanje baleta za decu.

Postavljanje dečjih baleta podrazumeva niz drugačijih zahteva, nego što je to slučaj kod baleta za odrasle. Sem slikovito ispričanog sadržaja, karakterističnih junaka tog sadržaja i duhovito odabranih gegova, posebnu važnost imaju u ovakvim baletima simboli kojima je označena neka pojedinačna scena i pojedinačan lik sadržaja.

Koreografija Vere Kostić (iz Boegrada) uglavnom je zadovoljila ove tri važne komponente baletske igre za decu. Razumevanje sadržaja u ovoj predstavi nije obezbeđeno samo kroz igru, već je pripovedač – klaun (glumac Aleksandar Đrođević) pričao deci šta će se na sceni dešavati. Sem toga, našim mališanima je priča o Petru Panu dobro poznata iz Diznijevih crtanih filomova i knjiga. Baletska predstava težila je da se likovno tako oblikuje (naročito kostimografski) da se približi Diznijevoj priči. Sve je to pomoglo da deca shvate radnju, prepozanju poznate junake priče i da se aktivo uključe u doživljavanje predstave.

Ono što je posebna zasluga koreografa u ovoj predstavi jeste podatak da je uspeo da aktivno angažuje čitav ansambl, tako da se uspeh predstave može definisati kao kolektivni uspeh celog ansambla. No, bez obzira na tu osnovnu koreografovu intenciju u predstavi, može se reći da je uloga Petra Pana, koju je tumačio Dušan Simić (gost iz Beograda), bila najveća i najbolje ostvrena. Svojim fizičkim izgledom, izuzetno čistom tehnikom i šarmom, Simić je ponovio svoj uspeh stečen na beogradskoj sceni u istoj ulozi pre nekoliko godina. Sem njega, treba istaći ostvarenje Mirjane Grujić u ulozi kapetana Kuka. Ostale ličnosti iz ove dečje priče sa uspehom su tumačili: Biljana Maksić

[14] Ljiljana Mišić, *Balet, Petar Pan, u novoj sredini*, *Pozorište*, br. 1, 1975, str. 12.

(Vendi), Tatjana Pandurović (Krokodil), Mirjana Subotički (Kuvar), Mirjana Milenković (Indijanska princeza), Julijana Sremac (Zvončica). Orkestrom je dirigovaro Lazar Buta. Dopadljivi kostimi su Mirjane Stojanović-Maurič.

Ako bi se u nekoliko reči sumiralo novo ostvarenje novosadskog baleta, moglo bi se reći da je na repertoaru jedan dopadljiva predstava koju će naša deca rado gledati i po nekoliko puta.

(Dnevnik 24. decembar 1974)

Ljubavna priča s tužnim krajem[15]

Esmeralda Čezara Punjija u koreografiji Ika Otrina

Prva ovogodišnja premijera u Baletu SNP-a je obnovljena predstava *Esmeralda* Čezara Punjija. Izvedena prvi put u Londonu 1844, igrana na svim većim baletskim scenama u toku 130 godina, u Novom Sadu izvedena prvi put 1969.

Rađena po libretu V. Igoa i koreografa Žila Peroa po motivima romana *Zvonar Bogorodičine crkve u Parizu*. Mladoj majci (Guduli) Cigani ukradu žensko dete (Esmeraldu) koja izrasta u lepu devojku. Omiljena među Ciganima, izaziva divljenje i ljubav arhiđakona Froloa, oficira Febusa i ružnog Kvazimoda. Esmeralda se zaljubljuje u Febusa, kojeg arhiđakon Frolo ranjava iz ljubomore, a Esmeraldu optuži za taj postupak. Esmeraldu giljotiniraju, Kvazimodo davi Froloa, sam umire pored ubijene Esmeralde.

Raznovrsnost stilova. Sadržaj se priča kroz igru i pantomimu s nedovoljnim vođenjem računa o specifičnostima likova i međusobnoj logičnoj povezanosti delova sadržaja. Iko Otrin (gost koreograf iz Maribora) imao je nameru da sačini predstavu-spektakl (u stilu starih baleta) i da jasno ispriča sadržaj. U tom pogledu je predstava u potpunosti uspela. Stilska neujednačenost je glavni problem njegove koreografije. Dok je u I činu nagovestio neoklasičan stil sa elementima džeza (u Ciganskoj igri), u II činu zadržao je klasičnu igru najortodoksnijeg tipa, ne pokušavajući da pronađe nove mogućnosti u kombinacijama pokreta.

Moglo bi se reći da ova Otrinova koreografija nije tragalačka (što je inače običaj ovog koreografa), da preuzima čak neke efektne

[15] Premijera: 23. januar 1976.

Mira Sujić-Vitorović, Premijera u Srpskom narodnom pozorištu: jedno od boljih ostvarenja, *Politika*, 28. januar 1976, str. 17; B. Petrović, „Novi Sad ovih dana: jedna prijatna Esmeralda«, Borba, 3. februar 1976.

scene iz drugih koreografija (igra sa šalom u Šeherezadi i Rajmondi, igra sa užadima viđena u baletu Posvećenje proleća u koreografiji Branislave Njižinski). Međutim, u okviru Otrinovog koreografsko-režijskog posla ova predstava znači zreliju i u detaljima dorađeniju koreografiju. U okviru, pak, baletskog repertoara SNP-a, to je jedna gledljiva predstava koja bi uz malo uvežbanosti i igračke preciznosti (naročito u grupnim scenama) mogla da se zadrži na repertoaru nekoliko sezona kao jedna od predstava klasičnog baletskog repertoara.

Igra, dekor, kostim. Esmeralda može da bude prava poslastica za ambiciozne igračke ansamble, jer sadrži mnogo solističkih uloga dueta i grupnih scena. Na žalost, solisti novosadskog baleta nisu te mogućnosti iskoristili. U njihov igrački repertoar nije uneto još jedno značajno ostvarenje. U celini gledano, ansambl se trudio da predstava uspe.

Scenografija Vladimira Marenića sastojala se u smeni nekoliko projekcija usmerenih na prazan scenski prostor. Ona nije nova ni u Marenićevom scenografskom postupku, ni u novosadskom pozorištu: viđena je u toku proteklih sezona u nekoliko dramskih predstava. Novina je što su ovog puta projekcije iskorišćene u jednoj baletskoj predstavi i time pokazane nove mogućnosti: efektnost i ekonomičnost, jer se ostavlja igri ceo prazan scenski prostor.

U takvom prostoru kostimi Božane Jovanović i Ljerke Kalčič bili su ukras predstave: fino osećanje za stil i odnose boja u okviru jednog kostima i slaganje boja srodnih kostima glavne su osobine ovih autorki. Svetlosni efekti su, međutim, ostali neiskorišćeni u ovoj Otrinovoj koreografiji.

Dugogodišnji rad dirigenta Imre Toplaka stvrio je kod njega lep osećaj za tempo i ritmičnost igrača na sceni, pa je svoj dirigentski potencijal Toplak podredio funkciji igre. To je, ujedno, i najveći doprinos ovoj predstavi dirigenta i orkestra u celini.

(Dnevnik, 26. januar 1976)

Poletno, sveže, uzbudljivo[16]

Stamena Lea Perakija u koreografiji Franja Horvata

Naša baletska literatura dobila je još jedno delo: dramski balet *Stamena* za koji je muziku napisao brazilski kompozitor Leo Peraki

[16] Premijera: 7. maj 1976.

H.Radivojević, *Prkos Julije iz Vranja*, *Politika ekspres*, 8. maj 1976, str. 12.

prema libretu jugoslovenskog autora Jovana Đurića. Prvo izvođenje ovog dela uopšte bilo je u Srpskom narodnom pozorištu i time se obeležava jedan istorijski trenutak u životu novosadskog baleta u jugoslovenskoj repertoarskoj sadržini.

Radnja se dešava krajem 18. veka u Vranju: bogata srpska devojka, Stamena, zaljubljuje se u Ćerim-agu, surovog turskog gospodara u vranjanskom kraju. Braća brane Stameni da se uda za agu, muče je, a agu ubijaju. Stamena se iz osvete braći udaje za Ćoru, turskog Ciganina i ostaje na kraju sama sa svojom osvetom i usamljenošću.

Sukobi. Ovaj dobro sačinjen baletski libreto nudi nekoliko nivoa posmatranja: sociološki – sukob dve vere predstavnika dva naroda; psihološki – tragična ljubav predstavnika tih vera i naroda, Stamene i Ćerim-age; i, na kraju scensko-muzički, koji je u novosadskoj predstavi najdosledniji i najbolje ostvaren.

Jedan dobro smišljen libreto, sa muzikom čija melodičnost neodoljivo podseća na naš narodni melos, ali čiji ritam predstavlja sasvim moderan i neobičan muzički postupak, dobra su polaznica za koreografa koji ima ambicija da našem nacionalnom baletu pruži svoj doprinos. Gost iz Zagreba, koreograf Franjo Horvat, potvrdio je svoje koreografske sposobnosti u nekoliko dosadašnjih baleta ostvarenih na novosadskoj sceni.

U baletu *Stamena* pronašao je jedan od mogućih načina realizacije muzike i libreta. No, može se uočiti da je učinio ustupak svojim koreografskim idejama, i ostvarivao ih u zavisnosti od igračkih (tehničkih) i dramskih sposobnosti novosadskog ansambla, pre sveta samih solista.

Na sceni bez velikih tehničkih mogućnosti, kakva je novosadska, sa ansamblom određenih sposobnosti, a sa libretom koji podrazume vamnogo solističkih uloga i grupnih scena, koreograf se opredelio za izrazito novatorstvo u domenu stilizacije folklornih igračkih motiva, ostvarenih tehnikom klasičnog baleta. Sem toga, vodio je računa da se dramska nit libreta sprovede do kraja. Izostala je, međutim, dovoljna pažnja onom drugom, sociološkom nivou koji je libreto nudio i koji se lepo mogao ostvariti u grupnim scenama.

Komplikovan i često pomerljiv ritam muzike, predstavljao je teškoću za igrače, naročito u grupnim (muškim) scenama. Tada je koreograf odustajao od sprovođenja inventivno zamišljenih stilizovanih koraka, pa je najčešće postavljao tehnički i scenski jednostavne igračke zadatke. Takva simplifikacija je neke delove predstave činila labavijim u koreografskoj koheziji, jer *Stamena* obiluje solističkim ulogama (što je još jedna dobra osobina ovog baleta).

Vrednost solista. U ulozi devojke Stamene, Biljana Maksić pokazala je pravu meru liričnosti i dramskog dara. Uz veliko staranje ko-

reografa, ona je uspela da ostvari jednu novu dimenziju folklorno-klasične igre, što je na našim scenama do sada bio ređi slučaj.

Gost iz Beograda, prvak Baleta Narodnog pozorišta Rade Vučić, u ulozi Ćerim-age više je pažnje posvetio igračkom no dramskom ostvarenju lika. Izrazito lepi skokovi, izrađenost pokreta i scenska profesionalnost izrazito su se isticali.

Merima, agina miljenica, koju je igrala Erika Marjaš-Brzić, delovala je virtuozno u smelim i neobičnim podrškama (drugi čin, igra s agom). Sofija Stojadinović u ulozi Hanke – Ciganke vračare pokazala je svoj dramski potencijal. Sigurno je već sada, da je nakon dobro ostvarenog lika majke u baletu *Esmeralda* (igran početkom sezone) i uloge Ciganke u ovom baletu, novosadski balet dobio jednu igračicu karakterno-dramskog tipa za kojom se već nekoliko poslednjih godina osećala potreba u novosadskom Baletu. Ne bi trebalo izostaviti iz ovog spiska dobro odigranih uloga ni karakternu igru Dobrile Novkov (Vaska), kao ni Živojina Novkova koji je uložio veliki trud u ostvarivanju dve različite uloge (Zafira i Vukana).

Dobri preduslovi za dugi život. Dirigent Miodrag Janoski nije imao lak posao u radu na partituri, a zatim u radu sa orkestrom i baletskim ansamblom. Delimično je i njegova zasluga što je muzika Lea Perakija reprezentovana u ovakvom obliku u kakvom smo je čuli na novosadskoj predstavi. Verovatno će biti od koristi još malo međusobnog uigravanja igrača i muzike pod rukovodstvom Janoskog.

Scenografija Aleksandra Augustinčića i kostimi Helene Uhlik-Horvat (gosti iz Zagreba) zadovoljili su osnovne principe jednostavnosti i funkcionalnosti.

Novosadski baletski ansambl zabeležio je ovim izvođenjem jedan značajan uspeh. *Stamena* ima sve vrednosti da se uvrsti u klasični repertoar naših nacionalnih baleta. Verujemo da će se ovo delo zadržati na novosadskom repertoaru nekoliko sezona i tako potvrditi svoje vrednosti.

(Dnevnik, 11. maj 1976)

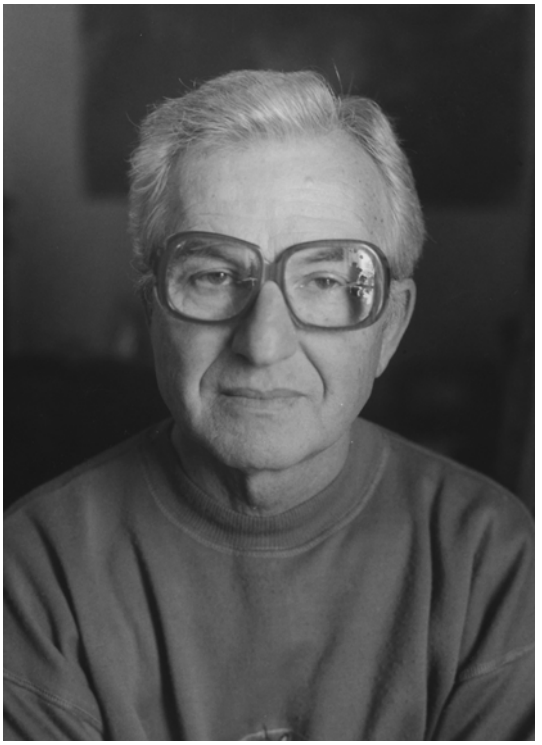
Da li se varaju mala deca?

Crvenkapa uz muziku T. Hartiga u koreografiji Ž. Milenkovića

Balet SNP-a i u ovoj sezoni nastavlja lepu tradiciju, započetu pre nekoliko godina: da na repertoaru ima bar jedno baletsko delo namenjeno najmlađoj publici, deci predškolskog i školskog uzrasta. Pre nekoliko godina bila je to *Kuća lutaka* (u koreografiji Žarka Milen-

kovića), zatim *Petar Pan* (u koreografiji Vere Kostić), a ovoga puta se deci predstavlja dobro poznata priča *Crvenkapa* (u koreografiji Žarka Milenkovića).

Sve su to baleti čiji je sadržaj deci već poznat iz literature, sa filma ili televizije. Kad dete dolazi na baletsku predstavu, mahom već ima neko poznavanje sadržaja, ili odnos prema junacima priče. Nov je način na koji će priča biti ispričana – izvedena pokretima klasičnog baleta.



Pokret i humor. Osnovni je problem bilo kod baleta namenjenog najmlađoj publici kako prilagoditi apstraktnu baletsku igru malom gledaocu, tako da se posreduje umetnički doživljaj baletskim pokretima ispričane priče. Problem je vrlo jednostavan kad stvaralac za decu pođe od pretpostavke da deci može *prodati* bilo šta, jer ona i tako ne znaju šta je balet, ali je vrlo kompleksan kad se predstava počne stvarati na pretpostavci da deca igru doživljavaju drugačije nego odrasli. Ono što bi bilo blisko svoj deci, gotovo svih uzrasta, jeste komika, groteska i šala u igri.

U novosadskoj predstavi *Crven-kapa,* muzika Tibora Hartiga nije da-vala mnogo povoda da se koreografija gradi u tom smeru (sem u scenama koje igraju kokoška, petao i pilići). Činilo se koreografu da izlaz može pronaći na drugoj strani – u upotrebi jednostavnih pokreta koji se ponavljaju; verovao je da se na ovaj način može pronaći mogućnost da se apstraktna baletska igra približi detetu. U osnovnoj nameri ovaj pokušaj podsetio je na jednu lepu dosetku u literaturi: na poznate stihove Duška Radovića *Taram, baram, beca...,* ali je, na žalost, ovde izostala ona divna Radovićeva osmišljenost tih stihova *tako se varaju mala deca*.

Dve Crvenkape, dva Vuka – Dve su ravnopravne podele glavnih uloga. U ulozi Crvenkape nastupile su Dobrila Novkov i Julijana Sremac, Svaka je na svoj način pokušala da odigra ulogu devojčice deci drage i prisne. Obe tehnički sigurne (u inače jednostavnoj koreografiji), mladalački neposredne i lepršave bez studioznijeg razmišljanja o

odnosu prema drugim likovima iz priče, pre svega prema Vuku. U ulozi Vuka nastupili su Erika Brzić i Živojin Novkov. Pokušaj da se Vuk ne prikaže strašnim, kako je u bajci predstavljen, u osnovi je dobar, ali nije pronađena adekvatna zamena za osnovnu osobinu Vuka. Ovde osnovne karakteristike svedene su na igru, a ne na karakter.

Ceo ansambl trudio se da ovu predstavu učini interesantnom i prijemčivom za decu. U osnovnoj nameri u tome je i uspeo.

(Dnevnik, 29. decembar 1976)

Više žena nego ratnik[17]

Balet *Dvoboj* R. de Banfilda sa E. Marjaš-Brzić u glavnoj ulozi

Italijanski kompozitor Rafaelo de Banfild komponovao je muziku za balet *Dvoboj* koji je doživeo svoje prvo izvođenje u Londonu pre gotovo tri decenije (1949) u izvanrednoj interpretaciji francuske balerine Žanin Šara. Na jugoslovenskim scenama ovaj se balet igra u poslednjoj deceniji, u beogradskom baletu, u postavci Dimitrija Parlića, sa Jovankom Bjegojević u glavnoj ulozi. Istu tu koreografiju Parlić je preneo i na novosadsku scenu.

Sadržaj ovog baleta u jednom činu rađen je prema poznatoj epizodi iz *Oslobođenog Jerusalima* T. Tasa. Predvođeni Tankredom na bojnom polju, ratnici se pripremaju za prestojeći boj. Amazonka Klorinda dolazi među njih, izaziva ih na dvoboj i pobeđuje. Ratnici ne primećuju da je njihov saborac u stvari žena. Tek kad ostaje sama, oslobođena ratničkog šlema, ona otkriva gledaocu svoju žensku, duboko lirsku prirodu. U ponovnom dvoboju, ovoga puta sa Tankredom, Klorinda biva ranjena. Tada Tankredo uviđa da je njegov protivnik žena – ratnik i zaljubljuje se u nju. Nakon dirljive ljubavne igre sa Tankredom, ranjena Klorinda mu umire na rukama.

Dve solističke uloge. Tako se ceo ovaj balet zapravo zasniva na dvema solističkim ulogama (Klorinda i Tankred) uz učestvovanje muškog ansambla koji dočarava atmosferu rata i borbe na konjima. Mada se može činiti relativno jednostavnim izvođenje ovako određene ženske uloge u ovom baletu, činjenica je, da je reč o vrlo kompleksnom dramskom liku koji podrazumeva uspešnu i brzu transformaciju od izvanredno borbene, odlučne i snažne žene-ratnika, do istančane i do

[17] Premijera: 4. mart 1977.

M. Zajcev, O koreografijama Dimitrija Parlića; Mirjana Zdravković, „Stil koreografske režije u dramskim baletima Dimitrija Parlića«, naučni skup: 125 godina Narodnog pozorišta u Beogradu, SANU, Beograd, 16-19. novembar 1994; M. Jovanović, *Koreograf Dimitrije Parlić*, UBUS, Beograd, str. 92-95.

kraja lirski izražene žene. Drugim rečima, igračica kojoj se poveri uloga Klorinde mora ostvariti tu dvojnost lika, a pri tom imati izvanrednu igračku tehniku da izdrži napornu igru i stalno pristustvo na sceni tokom trideset minuta koliko traje ovaj balet.

Erika Marjaš-Brzić je ulogu Klorinde samo delimično uspešno ostvarila. U lepim i hitrim skokovima prepoznatljiva je bila odlučnost i, nagoveštena u nekim detaljima, borbenost ratnika. No, u celini posmatrano, njena je Klorinda mnogo više bila žena nego ratnik.

Kao partner (Tankred) Teodor Rusu bio je na visini zadatka, ali u oblikovanju lika ratnika gotovo da nije ništa doprineo. Procenjivati koreografsku vrednost Parlićevog posla čini se u ovom trenutku nepotrebnim, jer je svoju punu vrednost ovaj balet dobio time što je (u gotovo istoj postavci) prisutan na gotovo svim jugoslovenskim baletskim scenama.

Istraživački postupak koreografa. Ovo ostavrenje nosi sve osobine koreografskog postupka koji karakterišu Parlića kao osobenog baletskog stvaraoca; izuzetno osećanje za vrednost pokreta u zavisnosti od sadržaja koji treba da izrazi, poseban smisao za prostorno oblikovanje igre i, što je od posebne važnosti, neobičnu kombinaciju pokreta u duetnim igrama Tankreda i Klorinde. Koreografija *Dvoboja* nosi u sebi sve osobine Parlićevog istraživačkog postupka u domenu klasične baletske igre.

Izgledalo je neobično da SNP stavlja na repertoar jedan balet u kome učestvuju samo dvoje solista i ceo muški balet, kad je očigledno da je u ovom trenutku igrački potencijal novosadskog baleta na strani ženskog ansambla (u ovoj predstavi potpuno izostao). Međutim, pokazalo se da je ovakav izbor repertoara dao mogućnosti nekim mladim igračima da se pokažu. Bili su to mladi Apostolov (jedan od ratnika u grupi) i Bela Kurunci u ulozi drugog oficira.

(Dnevnik, 13. mart 1977)

Silvija – nimfa boginje Dijane[18]

Mitološka baletska priča u tri čina sa prologom i epilogom za koju su libreto napisali Žil Barbije i baron fon Rajnah, muziku francuski kompozitor Leo Delib, koreografiju je dao gost iz Maribora Iko Otrin, scenografiju akademski grafičar mr Boris Maksimović, kostime gost iz Beograda Dušan Ristić, a orkestrom je dirigovao Imre Toplak

[18] Premijera: 27. april 1978.

M. Zajcev, „Preživela pastorala: premijera *Silvije* u SNP u N. Sadu, Koreograf Iko Otrin«, Borba, 3.5.1978.

U težnji da na repertoaru ima klasična dela baletske literature Ansambl baleta SNP-a izveo je ove godine balet *Silviju* Leo Deliba. To je treće izvođenje ovog baleta u novosadskom ansamblu u toku 30 godina njegovog postojanja.

Njegovo prvo izvođenje bilo je u Prizu pre sto godina. Od tada pa do danas razni koreografi, shodno svom talentu i maštovitosti, vršili su manje ili veće izmene u osnovnom sadržaju (balet se inače igra SSSR pod sasvim drubim imenom: *Mala Fadeta* ili *Fadeta*). U sadržaj baleta *Silvija* ugrađena je pastorala *Aminta* Torkvata Tasa. No, kako to u baletskim libretima obično biva u XIX veku, sam sadržaj nije toliko bitan koliko spoljašnji bljesak, virtuoznost izgrača, lepota kostima, a zapostavlja se psihološko nijansiranje likova ili, pak, zdrava logika u dramaturgiji. Tako je u osnovnu, naivnu priču – ljubav vanzemaljskog bića, nimfe Silvije i pastira Aminte – uključeno niz epizoda, dueta ili manjih scena da se igračima omogući da pokažu svoje igračke sposobnosti, a ne razjašnjenje dramaturškog zapleta. Otuda je osnovni nedostatak baleta *Silvija* u neskladu koji postoji između dramaturgije i muzike. Za svakog koreografa se pojavljuje i dodatan nedostatak – nesklad između muzike i stila izvođenja baleta.

Zadovoljavajući ritam predstave. Iko Otrin kao koreograf pokušao je da otkloni prvi nesklad na taj način što je izvršio neka skraćivanja u libretu i muzici čime je postigao zadovoljavajući ritam predstave u celini. Međutim, nije se kritički postavio prema dramaturgiji baleta iz želje da sačuva autentičnost 'starog baleta' (nikada ne znamo šta u starim baletima autentičnost 'starog' podrazumeva). Otuda smo dobili baletsku priču dosta nejasno vođenu i na momente sasvim nerazumljivu.

Sam balet nudi obilje lepih i različitih igračkih numera, ali snage novosadskog Baleta nisu u svakom konkretnom slučaju bile u mogućnosti na sceni da pokažu sve potencijalne mogućnosti neke uloge. Na primer, u ulozi Silvije nastupila je prvakinja novosadskog baleta Erika Marjaš-Brzić koja je i ovoga puta pokazala lepe linije, muzikalnost, ali i nedorečenost igre. Upravo u igri Silvije izvršene su znatna skraćivanja. Na primer, iz nepoznatih nam razloga, izostala je efektna varijacija Silvije u III činu. Zato se nužno nemetnuo kao glavni lik baleta Dijana – boginja lova u interpretaciji Biljane Maksić. Koreografija njenih igara omogućila joj je da pokaže lepe linije, sigurnu profesionalnost i jednostavnost u kombinovanju pokreta sa muzikom. Sem dveju ženskih uloga mogućnosti za izražajnu igru imali su i Amor (Rastislav Varga), Amor-čarobnjak (Živojin Novkov), Drijada (Dobrila Novkov) i Robinja (uvek izražajna i dramskim talentom obdarena Sofija Stojadinović). Ulogu Oriona koji na silu pokušava da dobije Silviju, a zatim da je privoli da ga voli, igrao je gost iz Zagreba Juraj Mofčan.

Ostvarenje njegove uloge, mada efektne, odudaralo je od osnovne koncepcije koreografa i mestimično podsećalo na uloge Rudolfa Valentina u starim filmovima.

Osnovne koreografske namere. Predstava je igrana u dekoru akademskog grafičara mr Borisa Maksimovića čije je ovo prvo pozorišno delo. Njegov rad je bio u skladu sa osnovnom koreografovom namerom da se balet igra s poštovanjem originalnog izvođenja. Isti je slučaj bio i sa ostvarenjem kostima Dušana Ristića.

U celini bi se moglo reći da je u radu na ovoj predstavi (prvoj i jedinoj premijeri novosadskog Baleta u ovoj godini) uložen veliki trud, velik napor da se predstava doradi; da se izvede do kraja jedna koncepcija, jedan pozorišni čin u trenutku kada ne postoji dovoljno uslova za to. No, novosadska publika je dobila jednu lepu, laku i igrivu predstavu koju je na premijeri pozdravila velikim aplauzom. Deo zasluge za to pripada svakako i dirigentu Imre Toplaku i posebno koncertmajstoru Josipu Kovaču koji je izvanredno muzicirao u poslednjem činu.

(Dnevnik, 14. maj 1978)

Dopadljiva predstava *Pipi Duga Čarapa*

libreto i koreografija Iko Otrin, gost iz Maribora

Srpsko narodno pozorište nastavlja svoju dosadašnju repertoarsku politiku negovanja baleta za decu. Nakon *Crvenkape*, *Petra Pana* i drugih do sada izvedenih dečjih baleta, ove godine je u baletsku priču pretočena još jedna deci dobro znana sadržina – *Pipi Duga Čarapa* švedske autorke Astrid Lindgern (knjiga je kod nas prevedena 1973). Gost iz Maribora, Iko Otrin, načinio je prema priči libreto i koreografiju, muziku je komponovao Kruno Cipci, dok je scenu uredila i kostime priredila Mirjana Stojanović – Maurić, stalni kostimograf SNP-a.

Hrabrost i drugarstvo. Pipi Duga Čarapa je priča o neobičnoj devojčici, drugačijoj od svih ostalih koje poznajemo. U njenom liku devojčice će lako prepoznati onaj iz sopstvenih snova – želju da se postane samostalna i jaka, jača od odraslih. U priči se Pipi dešavaju različite i neobične stvari da bi se ukazalo upravo na njene osobine kao što su: hrabrost, izdržljivost, drugarstvo, zatim suprotstavljanje svemu što je kruta društvena norma (pijenje čaja u popodnevnim časovima ili određen način ophođenja sa učiteljicom u školi). Njeni prijatelji su jedan konj, jedan majmun i dvoje dece iz susedstva, Anika i Tomi, deca

koja su na normalan način uključena u društveni milje i u njemu bezbrižno žive. Od različitih zgoda koje se događaju Pipi i njenoj družini Iko Otrin je odabrao za igrački jezik one koje se na sceni mogu izvesti bez tehničkih pomagala i koje čuvaju meru ushićenja i divljenja za devojčicu neobične prirode (Pipi hoda natraške, dok spava drži noge na jastuku, a ne glavu), izuzetne je jačine (lopove u kući prevari i *sredi* za tili čas), izuzetne je hrabrosti (podsmeva se učiteljici), izvodi razne šaljive i dopadljive vragolije, zna lepo da priča itd. Nije onda neočekivano što je ova, naizgled jednostavna priča o devojčici postala tako popularna širom Evrope i doživela svoje ostvarenje u raznim medijima: na filmu, televiziji, u dramskom obliku i, evo, u obliku baleta za decu. Priča je, naime, doprinos novom shvatanju vaspitanja dece, odnosno večnoj težnji dece da se izdignu nad problemima. Otuda je sadržaj priče prijemčiv za današnju decu.

Novo u koreografskom postupku. Pretpostavka baletske postavke bila je da mlada publika već poznaje priču te da će je dobro primiti i u novom mediju baletske igre. Tako su bile prepoznatljive i dopadljive scene koju su Pipi i njeni drugovi izvodili pre svega u cilju zasmejavanja ili oduševljavanja malog gledaoca. Međutim, baletskim jezikom nije dovoljno niti dosledno izvedena osnovna nit literarnog dela. Vizuelna dopadljivost privukla je i održala pažnju publike, ali je izostalo ono što nazivamo porukom nekoga dela. Igrački ansambl SNP-a izgradio je dopadljivu i lepu predstavu koja će uvek uveseljavati one kojima je namenjena. Ona ne znači novo u koreografskom postupku Otrina (u programu je podatak da je prvo izvođenje ovog Otrinovog baleta bilo u Mariboru 1961), već još jednom potvrđuje njegov smisao za koreografije komične baletske scene.

Prijatno iznenađenje. No, za one koji prate razvojni put Biljane Maksić (Pipi) prijatno je i neočekivano iznenađenje videti je u jednoj novoj, ovoga puta komičnoj, ulozi, pošto smo je do sada viđali u lirskim ulogama u kojima joj se davala mogućnost da pokaže svoje lepe linije, ruke, stasitost, ali ne i karakterne igračke sposobnosti. U alternaciji se pojavila Terezija Čepski čija je ovo prva veća solistička uloga i već zbog toga značajna i u njenoj karijeri i za novosadski Balet u celini. Mnogo je različitih učesnika u novoj predstavi od kojih je svaki za sebe imao mogućnosti da izgardi jedan lep delić celokupne predstave: Tomi, Anika, Učiteljica, Konj, Devojka sa zmijom itd. Igrački i kostimski je efikasno izgrađena uloga majmuna Nilsona u interpretaciji Nikole Uzelca (u alternaciji Ignjat Ignjatović). Mada je ceo ansambl bio uigran, izostala je potrebna dorađenost kako gestova tako i celokupnih igara, scena i većih delova predstave.

(Dnevnik, 23. oktobar 1978, str. 12)

Četiri baleta:
Romeo i Julija, *Bolero, Rapsodija u plavom* i *Amerikanac u Parizu*

Potresnu priču o nesrećnim ljubavnicima iz Verone koreograf je sačinio u obliku stripa prikazanog na muziku jedne fantazije Čajkovskog. Ničeg novog u igri, niti novog u repertoaru Erike Marjaš – Brzić, koja je igrala Juliju. U ulozi Romea pojavio se Rade Vučić. Nažalost, ova koreografija je pokazala odsustvo studioznosti, a u igračkoj interpretaciji odsustvo jasnih i čistih pokreta. Dok je prvi deo dat poput stripa, drugi, *Bolero* Morisa Ravela, je poput striptiza. Erika Marjaš – Brzić u trikou boje kože igra na velikom stolu i uzalud pokušava u igru da uvuče grupu hladnih muškaraca raspoređenih na stolicama oko stola. Funkcionalniji je bio odnos između Brzićeve i stolica, nego nje i grupe muškaraca. Ideja za ovakvu igru potekla je od belgijskog koreografa Morisa Bežara (čiju koreografiju igra Dušica Signios u Beograd). Ono što je nedostajalo u novosadskoj koreografiji upravo je odnos između muzike i igre koja je tu muziku pokušala da eksplicira. Postepenost u razvoju muzičke ideje nije se realizovala u igri. Međutim, publici se ovaj deo veoma dopao i toplo je pozdravila igrače.

Rapsodija u plavom ima tanušan libreto (M. Štambuk): makro, prostitutka, grupa prestupnika, koji je realizovan u loše sačinjenom, a onda i loše korišćenom prostoru, mada je Erika Marjaš – Brzić imala izvanrednu priliku da u toku jedne večeri igra tri različita baleta, da igra jedinu žensku ulogu u njima, koreograf joj, nažalost, nije omogućio da tu šansu tako iskoristi da je pretvori u lični trijumf. Poslednji balet *Amerikanac u Parizu* nije doneo očekivani užitak publici. Zamišljen kao niz od sedam slika koje se ostvaruju na nekoliko mesta u Parizu, igrački je realizovan tako što je isto igranje bilo ispred zavese koja se u pozadini pozornice menjala i označavala da se menja mesto radnje. Siromaštvo koreografske fantazije osnovni je propust ovog baleta u kojem je inače bilo mesta i prilike da se pokaže ženski deo ansambla. Uopšte je čudno da je koreograf celo baletsko veče zasnovao na muškoj igri, kad je sasvim jasno da je ženski deo novsadskog ansambla daleko jači i bolji od muškog.

Muzika sa magnetofona još više je udaljila gledaoce od izvođača, više nego što je to slučaj na normalnoj predstavi. Scenografija je možda bila u skladu sa intencijama koreografa, ali je izostala njena funkcionalnost u toku igre. I ova premijera, kao i nekoliko poslednjih, pokazala je da novosadski Balet ima različitih teškoća u radu i da bi bila neophodna jedna javna diskusija o tome kakav nam balet treba i

kakav imamo. Neosporno je da su igrači pokazali potreban entuzijazam i zalaganje da predstava uspe. Da u ansamblu postoje snage na koje se može i mora računati, ali da postoje teškoće koje onemogućavaju pravi uspeh ovog ansambla.

(Dnevnik, 27. novmbar 1978, str. 7)

Folklor na vrhovim prstiju[19]

Ohridska legenda Stevana Hristića u koreografiji Vere Kostić

Libreto *Ohridske legende* zasnovan je na bogatom makedonskom narodnom melosu uz korišćenje, sada već tradicionalne, kompozitorske tehnike. Priča je jednostavna i naša. U nekom selu pored Ohrida vole se dvoje mladih u vreme tursko. Nesrećna je Biljana, jer voli Marka, a roditelji je žele udati za drugog. No, sudbina je čudna stvar! Dolaze Turci, pale i pljačkaju selo, odvode narod u ropstvo i među njima Biljanu. Dok je Marko uporno traži uz pomoć vila rusalki iz Ohrida (sa njima je i lepa Biserka), Biljana stiže u sultanov harem. Kako gledaoci već naslućuju, sultan se zaljubljuje u Biljanu, ali ga ona ponosno odbija. Biljana beži iz harema, pretvorena u golubicu, i dolazi u rodno mesto gde nalazi voljenog Marka sa kojim produžava dalji život.

Ova krhka dramaturgija ima tu dobru osobinu da se može scenski i igrački uobličavati na različite načine. Koreografski posmatrano, moguće je baletsku igru postaviti tako da se ne razlikuje bitno od folklorne (kako je to mnogo godina ranije učinio Mlakar u novosadskoj postavci), te sačuvati stilsko poistovećivanje igre sa muzikom. Moguće je sačiniti preciznu stilizaciju folklorne igre u klasičnoj i na taj način udaljiti (sada već tradicionalnu) muzičku strukturu od igračke (kako je to pre mnogo godina uspešno učinio Dimitrije Parlić u beogradskom baletskom ansamblu).

Igrači u novom prostoru. Vera Kostić je u svojoj koreografiji pošla sredinom tih dveju mogućnosti. U želji da baletska igra ne bude folklor učinila ju je klasičnom na taj način što su igračice igrale u klasičnim (špic) baletskim patikama. Samo to. Ostao je neobavljen sav onaj preostali koreografski posao da se, shodno osnovnom opredelje-

[19] Premijera: 30. mart 1981.

M. Zajcev, „Nacionalna klasika, *Ohridska legenda* S. Hristića u novoj zgradi SNP u Novom Sadu. Koreograf Vera Kostić«, *Borba*, 6. april 1981.

nju, pronađu dalje stilizacije u pokretima baletske igre pretočene u folklor, ili njime inspirisane.

Sav taj inovacioni posao u kome je izazov za svakog koreografa koji nanovo čini *Ohridsku legendu* da pokaže nove vizuelne mogućnosti, ostao je neobavljen. Igrači su, na žalost, igrali tri takta *Žizelu* (ili neki drugi *beli* balet, svejedno), tri takta cupkanja u mestu na vrhovima prstiju. Igri je nedostajao onaj zamah koji muzika nudi, ona raspevanost u prostoru koji mami.

A prostor u novoj zgradi SNP-a nov je izazov i nova opasnost za svakog koreografa. On traži posebnu studiju pokreta u odnosu prema gledalištu i u odnosu na igrače raspoređene na pozornici. Izostao je onaj mukotrpni rad studiranje odnosa prostora, igrača u njemu i muzike. Otuda je osnovni utisak da je predstava vizuelno nečista, ponekad ansambl neuigran, te informacijski nerazumljiva. Za igrače, nenavikle na širok i velik igrački prostor, teškoća je bila pronalaženje adekvatne izražajnosti u pokretima (scena traži velike i intenzivne pokrete, izrazitiju mimiku lica itd). Ukratko, ova predstava pokazatelj je *prelaznog doba* novosadskog baletskog ansambla koji tek počinje da se snalazi u novom prostoru i uigrava u novom i većem ansamblu sačinjenom od igrača različitog obrazovanja, u različitim baletskim stilovima i sa različitim scenskim iskustvima. Budućnost je pred njima.

Osobine igre. Biljana Njegovan u naslovnoj ulozi samo je korektno odigrala zadanu, inače, veoma tešku i često neigrivu koreografiju. Lirizam i suzdržanost dve su karakterne osobine koje je Biljana izvukla od niza drugih koje lik u baletu nudi. Sultan Jona Gibre (gost iz Rumunije) ostavio je impresivnu sliku osionog, snažnog i nepomirljivog vladara, ostvarenu realističkom glumom i gestikulacijom nalik na onu u Bahčisarajskoj fontani. Po tome je odudarao od karakterne stilizacije drugih likova u predstavi. Jon Konstantin u ulozi mladića Marka odgovarao je po figuri i liku, dok će igrački potencijal pokazati ubuduće. Biserka, u interpretaciji mlade Tatjane Matejić, dobar je početak na novosadskoj sceni.

Izdvajaju se dve igre u sultanovom haremu: rumunska i grčka. Prva u izvođenju Sofije Stojadinović nije omogućila ni koreografski, a ni kostimski da igračica izvuče svu dramatičnost koju muzika nudi. Druga, međutim, osvojila nas je lirizmom u interpretaciji Leonore Hristidis i Rastislava Varge.

Veliki scenski prostor u novoj zgradi trpi i guta sve, pa i scenografiju V. Lalickog. Kostimi se, međutim, drže u spretnoj stilizaciji. Dirigent Imre Toplak iskusno je vodio celu predstavu.

Ceo igrački ansambl je uložio veliki trud i delovao kao snaga od koje treba očekivati velika ostavrenja u budućoj baletskoj igri.

(Dnevnik, 1. april 1981)

Tri lika primabalerine[20]

Povodom premijere *Labudovog jezera* Petra Iljiča Čajkovskog

U novosadskom Baletu izvedena je premijera *Labudovo jezero* Petra Iljiča Čajkovskog kojim primabalerina Erika Marijaš-Brzić proslalja dvadesetogodišnjicu umetničkog rada. Ovaj balet izveden je prvi put daleke 1877. godine u Petrogradu, a koreografija koja se danas izvodi širom sveta, Marijusa Petipa i Lava Ivanova, nastala je nešto kasnije, 1895. godine. U toku jednog veka ovaj je balet izveden na svim baletskim scenama sveta, a u novosadskom baletu ovo je treća postavka (prva je bila samo nekoliko godina nakon osnivanja ansambla, 1955. godine u koreografiji Georgi Makedonskog, druga 1968. u koreografiji gosta iz Bratislave Karola Tota).

Prošlo je čitavih dvanaest sezona bez *Labudovog Jezera* u Novom Sadu. Za tako dugu pauzu razloge treba tražiti u do sada nevelikoj moći samog ansambla (pre svega muškog dela), a zatim u ograničenim mogućnostima scenskog prostora u staroj zgradi SNP-a, a u ovoj sezoni stekli su se svi povoljni uslovi za ponovno izvođenje bisera baletske literature.

Veliku scenu nove zgrade SNP-a sa neograničenim scenskim mogućnostima srećno je iskoristio tim baletskih stvaralaca iz Moskve (koreograf i reditelj Vera Bokadoro, njen asistent P. Homutov, scenograf Valerij Levental, prvi igrač Nikolaj Fjodorov).

U koreografskom prilazu libretu i muzici *Labudovog jezera* Vera Bokadoro želela je da sačuva sve dobro što su stari majstori koreografije stvorili i ostavili u nasleđe (igre labudova u II i IV činu, odnosno slici), da vrati izvornoj muzičkoj organizaciji sadržaja baleta ono što joj je kompozitor namenio, te da događaje na sceni organizuje tako u vremenu i prostoru da oni budu bliski današnjem gledaocu. Izostavila je koncepciju bajke i događaje pričala kao da su bajka. Većinu izmena Vera Bokadoro učinila je nadahnuta ličnošću i umetničkim moćima primabalerine Erike Marijaš-Brzić kao dar za njen jubilej.

Erika je nastupila u trostrukoj ulozi (Princeza u I činu, Odeta u II i IV, te Odilija u III). Imala je komplikovan tehničko-izvođački i prihološki zadatak koji je uspela tako da izvrši da joj je publika pljeskala tokom izvođenja i na kraju predstave. Uspela je da nas ubedi u veliku umetničku moć svoje ličnosti (za koju je dobila zlatnu plaketu Jovana Đorđevića, koju SNP dodeljuje zaslužnim umetnicima).

---

[20] Premijera: 10. decembar 1981.

Uporedi različito mišljenje Mire Sujić-Vitorović, *Politika*, 29. decembar 1981, str. 13.

U ulozi princa Zigfrida videli smo Nikolaja Fjodorova, solistu Velikog teatra u Moskvi, dobrog igrača tehničke i scenske prefinjenosti i scenskog šarma. Kao partner naše primabalerine pokazao je svu spretnost i smisao za duetnu igru. Rotbart Jona Konstantina bio je upečatljiv u igračkim i pantomimskim scenama. Dvorska luda Dimitru Romana, vragolasta i pomalo detinjasta, ostaje lep primer igračkog ostvarenja. Ceo ansambl imao je velike mogućnosti da pokaže ne samo igračku sposobnost već i smisao za disciplinu i kolektivno ostvarenje. Uglavnom njemu pripada zasluga za uspešno ostvarenje cele predstave. Videli smo male igračke dragulje Dobrile Novkov (u napolitanskoj igri), Gizele Tot (u ruskoj), Nevene Antić (u mazurki), Leonore Miler (u mađarskoj). Kraljica Sofija Stojadinović zračila je lepotom i odmerenim scenskim manirom.

Dirigent Miorag Janoski pokazao je veliko iskustvo i umešnost u dirigovanju baletskim predstavama. Koncertmajstor Josip Kovač uveo nas je u san labudove igre muzicirajući u II činu.

(Dnevnik, 12. decembar 1981)

Opet *Žizela*[21]

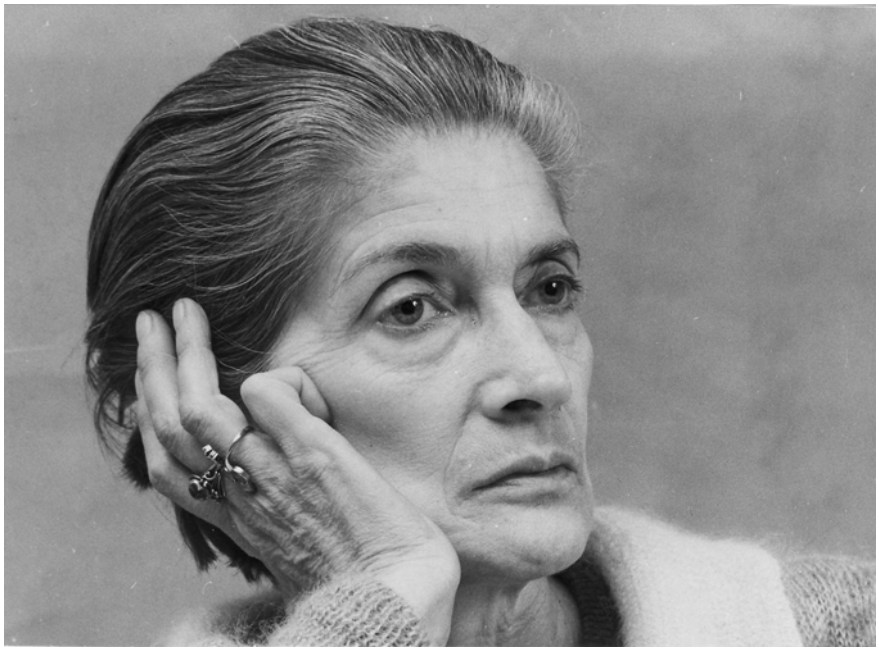
Kompozitor A. Adam, dirigent I. Toplak, reditelj i koreograf M. Jovanović, scenograf M. Leskovac, kostimograf M. Maurič, Žizela – B. Njegovan, Albert – R. Varga

Izvođenje starog baleta *Žizele* probni je test vrednosti svakog baletskog ansambla koji ima ambicija da izvodi klasičan baletski repertoar – dovoljno je jednostavno koreografisan da ga baletski ansambl koji ima osnovno klasično obrazovanje može izvoditi, a, opet, dovoljno je stilski rafiniran i markiran da se teško može valjano izvoditi bez studioznog usavršavanja. Ta dvoznačnost ovog baleta najčešće je razlog ređeg izvođenja u adekvatnoj stilskoj formi.

Novosadski balet (u četiri obnove do sada) po pravilu je uspevao da osvoji prvi nivo igračkog zahteva, drugi, pak, onaj stilski, uvek samo delimično i nedosledno. Jer, pitanje izvođačkog stila nije samo *utreniravanje* igrača u stari, romantični, već je to i odnos koreografa prema tom stilu. Gost iz Beograda, Milica Jovanović (koreograf i reditelj novosadske predstave), čini se da nije imala lični stav prema originalnoj koreografiji slavnog ruskog majstora Leonida Lavrovskog (koji se s dužnom pažnjom i kritičnošću odnosio prema izvornoj pos-

[21] Premijera: 23. mart 1982.

tavci Žila Peroa). Zadovoljila se vernim prenošenjem njegovih rešenja na novosadsku scenu i ansambl. U prvom činu bilo je to očiglednije, jer je u tom činu veća mogućnost za slobodno variranje i režiranje pojedinih scena, a posebno scene Žizelinog ludila. Možda je to bio razlog što Biljana Njegovan u naslovnoj ulozi Žizele nije pružila dovoljno ubedljivo karakter mlade i nesrećne devojke. Gurnuta u već postojeću gestovnu shemu igre, koju je Milica Jovanović prenosila, starala se da je čisto i precizno izvede, umesto da je imala mogućnosti da izrazi svoju interpretaciju Žizelinog lika. No, u drugom činu do izražaja su došle sve pozitivne osobine baletske igre ove, sada već iskusne novosadske balerine: *visoki developei* i jednostavnost izraza pantomimskih scena delovali su u stilu starih baleta, visoka mera profesionalnosti u interpretaciji Žizele-vile ubedljivo govori o njenom sigurnom putu ka primabalerini novosadskog ansambla.



Solista Rastislav Varga, u ulozi grofa Alberta, prijatno nas je obradovao. Kao da je tek sada igrački sazreo! Siguran u podršci, dovoljno fizički i likovno snažan u inače standardnoj varijaciji u drugom činu, sa dosta sluha za romantični stil, ali na žalost, uz odsustvo potrebne dramske i emocionalne povezanosti sa Žizelom.

Mirta, kraljica vila, Leonore Miler bila je u svakom pogledu dominantna. Dugih čistih linija, lepog skoka, sa snagom karaktera sigurno je upravljala drugim činom.

Pas de deux mlade Gizele Tot i Romana Dimitrua, ponekad nesiguran u izvođenju, više nas je ubedio da je to igrački par od kojeg

očekujemo mnogo više nego što smo u ovoj predstavi od njih videli. Inače, tehnički kompleksna, postavka *pas de deux* u njihovom izvođenju bila je samo dopadljiva i razdragana.

U ostalim solističkim ulogama pojavili su se Tereza Čebski (Žizelina majka), Apostol Hristidis (šumar Hilarion), Mira Ruškuc i Nevena Antić (vile pratilje u drugom činu).

Kostimografkinja Mirjana Maurič sledila je izvornu stilsku koncepciju kostima, sa nekoliko dopadljivih detalja na kostimima iz prvog čina. Scenograf Mileta Leskovac ništa nije učinio da izneveri standardni (realistički) dekor nama već dobro poznat iz ranijih obnova ovog baleta na staroj (nepodobnoj) sceni SNP-a. Svetlo je sijalo krajnje nefukcionalno i napadno!! U oba čina! Dirigent Imre Toplak, kao i uvek, iskusno je i uverljivo vodio orkestar u funkciji igre na sceni. Ceo ansambl je učinio dosta da pokaže disciplinu i ujednačenost grupnih igara. Gestovi ruku, na žalost, nisu ostavljali utisak one poetične snage po kojoj se ovaj balet razlikuje od ostalih interpretacija tzv. belih baleta.

Dva klasična baleta koje je novosadski Balet izveo u toku ove sezone na raskošnoj novoj sceni SNP-a – *Labudovo jezero* i *Žizela* – dokazuju vidan napredak ansambla u preciznijem stilskom i scenskom izvođenju starih baleta. Ostaje, međutim, još dosta posla oko definitivnog prihvatanja izvođačkog manira tih baleta.

(Dnevnik, 26. mart 1982)

Predstava igrača

Praizvedba *Vagnerijane, Oksigena* i *Cezara* u koreografiji Lasla Petea

Kao prvu premijeru, u ovoj sezoni balet SNP izveo je tri kraća baleta, sva tri na muziku koja nije pisana za baletsko izvođenje: *Vagnerijanu* Riharda Vagnera (čime balet daje svoj doprinos proslavi stogodišnjice smrti kompozitora), *Oksigen* Rudolfa Bručija (na muziku III simfonije) i *Cezar*, simfonijska poema Otorina Respigija (poznata pod nazivom *Rimske svečanosti*). Koreograf novosadske praizvedbe ovih jednočinski je gost igrač-koreograf iz Budimpešte Laslo Pete.

Gledalac u ćorsokaku. Sva tri baleta, čitamo u programu, koreograf smatra svojim baletskim vizijama, a publika treba da ih shvata apstraktnim. Kada gledalac pođe od ove sugestije koreografa u avanturu gledanja predstave, biva doveden u ćorsokak osnovnom namerom koreografa i onim što na sceni gleda, šta igrači stvarno igraju, i šta stvarno (ne) mogu. Naročito je to uočljivo u poslednjem baletu, u *Ce-*

zaru. Jedino jasna jeste dobra volja koreografa da solisti Imreu Doži načini koreografiju koja će odgovarati njegovim sadašnjim tehničkim i glumačkim sposobnostima. One dabome, nisu male, jer Doža je iskusan scenski majstor, znalački ume da gradi, a ne samo da odigra svoje uloge (videli smo ga i u dve predstave *Ljubav za ljubav* sa Erikom Marjaš-Brzić i gošćom iz Moskve Marinom Leonovom). Kada on izađe sa scene ostaju samo režijski i koreografski promašaji i nedorečenost i u scenskom i u igračkom jeziku.

Ali balet ipak treba gledati zbog tri novosadske balerine: Leonore Miler-Hristidis (Smrt u *Vagnerijani* i Oksigen u *Oksigenu)*, Julijane Dutine (Život) i Nevene Antić (Izolde) obe u *Vagnerijani*. Pred nama su tri zrele igračice nove generacije izrasle iz novosadske Baletske škole.

Aplauz balerinama. Leonora Miler-Hristidis ima finu baletsku figuru (pomalo neorganizovanih kretnji ruku) i izrazit dramski karakter. U toku savladavanja uloge pažnju ne okreće virtuoznosti baletske tehnike već traženju izražajnih mogućnosti, građenju lika. Nevena Antić je koreografiju Izolde igrala na način Julije i, evo, pred nama je buduća novosadska Julija u predstavi *Romeo i Julija*. Krhke figure i lirskog faha, s izuzetnim darom za podrške i igru s partnerom, ova, sada već iskusna, igračica može da ima svoj igrački repertoar. Julijana Dutina ima sve što jednoj igračici treba: skladnu figuru, čvrstu tehniku, izdržljivost i, izgleda, smisao za komično (videli smo je u ovoj sezoni i u uspešno ostvarenom liku sobarice u baletu *Ljubav za ljubav*). Ove tri igračice, svaka na svoj način, mamile su aplauze gledalaca, a njih, nažalost, nije bilo više od polovine u velikoj Sali pozorišta.

Tristan Ratislava Varge bio je poletan, Leontin Zorana Radojčića statičan, ali je zato njegova igra Cezarovog prijatelja bila dopadljivija. Venera Sofije Stojadinović i Agripina Miroslave Grujić bile su impresivne i lepe (mada ponešto nesigurne u izvođenju). Dobrila Novkov kao Popeja nije imala dovoljno igračke šanse da pokaže i ono što znamo da može.

Predstava je igrana uz magnetofonski snimak muzike (što nije bitno menjalo utisak gledalaca o predstavi), u kostimima Jasne Petrić i scenografiji Milete Leskovca. Ni koreografija, ni ostala rešenja u ovoj predstavi (scenografija, kostimi) neće ostati važna ostvarenja novosadskog baleta.

(Dnevnik, novembar 1982)

Dvojstvo ansambla[22]

Silfide i *Bal kadeta* na početku nove sezone

Počinjući ovogodišnju sezonu Balet SNP je pokušao da prevaziđe ozbiljne probleme koji su izgledali nerešivi na samom kraju prethodne sezone: izabran je novi šef baleta, dobro poznati igrač i koreograf Žarko Milenković, zatim je započeta saradnja sa poznatom primabalerinom Jovankom Bjegojević (u svojstvu uvežbača ansambla), iz SSSR je kao gost pedagog došao iskusni Valerij Lagunov, a ansambl je povećan za nekoliko novih igrača i igračica. Ostao je samo problem nedovoljnog broja muških igrača. Zato se, verovatno, ansambl baleta i odlučio da na repertoar stavi balet u jednom činu *Silfide* (ili *Šopenijana*) u kojem je sa ženskim ansamblom angažovan samo jedan muški igrač. Ali, bilo je to samo prividno rešenje jednog repertoarskog problema. Dobro je poznato, naime, da je ovaj balet upravo probni kamen umetničke i igračke zrelosti ansambla zbog izuzetno kompleksnog stilskog izvođenja.

Interpretacija muzike telom. Veliki ruski koreograf Mihail Fokin pretočio je muziku Frederika Šopena u baletsku igru Silfide, a za tu namenu je veliki ruski kompozitor Glazunov orkestrirao Šopenov Prelud, Nokturno, Vals i mazurke. Zamišljen kao romantična kompozicija, klasična po formi, *Silfide* predstavljaju balet atmosfere, bez sadržaja, u kojem je čista interpretacija muzike pokretima tela igrača. Fokin je dao naziv baletu *Silfide* da upozori na lično zalaganje u baletskoj igri prema kojem pokret mora da se razvija iz duha, ali na osnovama prirodne izražajnosti. Za njega pokret u igri nije samo mehaničko pomeranje udova, već predstavlja pokret celog bića. A mitska bića, Silfide, predstavljaju upravo sintezu takvog shvatanja baletske igre. Sačinio je naizgled jednostavnu strukturu igara punih ornamenata koji treba vizuelno da dočaraju telesnu bestelesnost u igri.

Ženski baletski ansambl bio je na dobrom putu da taj nivo igračke interpretacije dostigne (najvećom zaslugom zalaganjem i znanjem gosta iz SSSR Valerija Lagunova), ali, na žalost, u tome nije potpuno uspeo. Pokreti ruku i stopala ostali su pomalo grubi, a obično hodanje po prostoru scene nedovoljno fluidno. Pokreti glave, u zamisli

---

[22] Premijera: 7. oktobar 1983.

Milica Zajcev, „Romantično, zabavno: *Silfide* Šopena i *Bal kadeta* Štrausa, premijera u SNP u Novom Sadu«, 13. oktobar 1983.

Branka Rakić, *Pitanje stila: usponi i padovi protekle sezone*, *Odjek*, br. 23, 1984, str. 20. Mira Sujić-Vitorović: *Zašto je izbačen dobošar*, *Politika*, 14. novembar 1983.

koreografa Fokina samo su dodatni ukras igri, izgledali su, međutim, ponekad kao obično klimatanje.

Sasvim je jasno da je veoma teško u kratkom vremenu izgraditi kod novosadskih igrača ono što bi trebalo da je deo njihove igračke naobrazbe za izvođenje tzv. belih baleta kojima i *Silfide* pripadaju. Međutim, časni izuzeci u ansamblu pokazali su da je to moguće. Pre svega je to bilo očigledno u igri mlade Gorice Stanković (i u alternaciji Julijane Dutine), kao i u izražajnim pokretima ruku Dobrile Novkov. Mladi Zlatko Panić (u alternaicji sa danas već iskusnim Rastislavom Vargom) bio je ne samo spretan partner Gorici Stanković (u vals-duetu) već je mekoćom pokreta pokazao drugu stranu svoje talentovane ličnosti (od one koju smo upoznali pre godinu dana kada je dobio nagradu na Konkursku baletskih umetnika u Novom Sadu).

Urnebesna groteska. Drugi deo premijerne večeri bio je *Bal kadeta* koji je poznati baletski igrač i koreograf Dejvid Lišina sačinio 1940. godine na osnovu kolaža najpoznatijih instrumentalnih dela Johana Štrausa (valceri, mazurke, polke i sl.). Za razliku od *Silfida* u kojima sadržaj izostaje, u *Balu kadeta* priča se jednostavna i simpatična priča.

Poletna muzika Štrausa i jednostavna, a dopadljiva, koreografija D. Lišine (koju je prenela Božica Lisak iz Zagreba) pružili su publici, a pre svega deci, lepe trenutke uživanja. Julijana Dutina i Gabrijela Teglaši u ulogama dveju učenica bile su pravi dragulji demi-komičnih igara i čudnih tehničkih zavrzlama. Zasluga je direktorke škole (u interpretaciji Živojina Novkova) i generala (izvanrednog Vladimira Čebskog) što je ceo sadržaj baleta doveden do urnebesne groteske. Očigledno je da ceo ansambl igra sa uživanjem svoje komične scene.

Kostimi Mirjane Stojanović-Maurič bili su prejednostavni, gotovo bledi, a scenografija Mileta Leskovca funkcionalna.

Predstava se igra na muziku snimljenu na magnetofonskoj traci pred gotovo polupraznom velikom dvoranom na trećoj reprizi. Baletski ansambl očigledno nije još rešio sve svoje probleme – ostao je vezan za dolazak publike u hram umetnosti.

(Dnevnik, 8. novembar 1983)

Dve premijere *Kopelije*[23]

Kopelija **L. Deliba, koreograf V. Dedović, dirigent M. Janoski, scenografija B. Maksimović, kostim M. Stojanović-Maurič, uloge Svanilda – M. Bjelić i D. Novkov, Franc – R. Varga i Z. Panić, Kopelius – V. Čebski**

Samo nekoliko baleta iz XIX veka ostalo nam je u nasleđe, a dva su ove godine na repertoaru u baletskom ansamblu SNP. Romantična *Žizela* Adama i komični balet-akcija Lea Deliba *Kopelija*. Oba su u novosadskom baletu doživela treću postavku od onsivanja ansambla (1947), što pokazuje koliko je novosadska publika privržena baletskom nasleđu i koliko su takvi baleti vitalni i živi.

Uspešni koreograf. Najnoviju koreografiju *Kopelije* sačinio je gost iz Ljubljane, Vlasto Dedović, nama poznat pre svega po koreografijama modernog baletskog izraza. Ovo je prvi susret koreografa sa novosadskim ansamblom i publikom a, na osnovu aplauza na premijerama, može se zaključiti da ih je odmah osvojio. Kao iskusan igrač, koreograf i pedagog, Dedović se mudro postavio u rešavanju zadatka koji je imao. To su pre svega relativno ograničene igračke mogućnosti ansambla (posebno nekih solista).

Dedović je problem rešio na taj način što je načinio niz efektnih pokreta i njihovih varijacija u neoklasičnoj baletskoj tehnici koje je, zatim češće ponavljao u različitim prostornim rešenjima. Iskoristio je i tehničke mogućnosti scene (svetlo, prostor, tehniku) te predstavu učinio vizuelno dopadljivom i ubedljivom (u čemu su presudnu ulogu imali lepi kostimi Mirjane Stojanović-Maurič i njima adekvatna scenografija Borisa Maksimovića). Dedović se, uglavnom, pridržavao originalnog libreta, ali je, na primer, lik Kopeliusa prilagodio savremenom shvatanju čoveka: odrekao se, koncepcije naučnika – čarobnjaka zaljubljenog u lutke i stvari (kako je to po originalnoj zamisli libretista Š. Nite i A. Sen. Leona iz davne 1870. godine). Ukratko, Dedović je u koreografskim i režijskim zahtevima pokazao osećaj za meru mogućeg, toleranciju za ono što igrački i scenski sa sigurnošću može iti lepo ostvareno. Stvorio je predstavu razumljivu za praćenje osnovne baletske priče, laganu za igru i lepu za oči publike. U njoj će najviše uživati deca kojoj je ova predstava i namenjena.

Dve podele uloga. Shodno dobroj praksi u svetu, i u novosadskom baletu su ovom prilikom izvedene dve premijere sa dve različite podele glavnih uloga. Prve večeri je Svanildu igrala mlada i talen-

[23] Premijera: 14. januar 1984.

Branka Rakić, „Pitanje stila: usponi i padovi protekle sezone«, Odjek, br. 23, 1984, str. 20.

tovana gošća iz Beograda Milica Bjelić. Tehnički precizno, lako i prozirno je igrala, no sa nedovoljno izgrađenom koncepcijom lika (više na način Žizele nego vragolaste i ponekad šaljive Svanilde). Druge je večeri Svanildu igrala Dobrila Novkov, tehnički manje sigurna, ali u izrazu vernija i doslednija.

Franca, prevrtljivog mladića koji se zaljubljuje u lutku (mada se Svanildi kune u vernost), igrao je na prvoj predstavi Rastislav Varga, a na drugoj mladi Zlatko Panić. Varga je bio, koliko tehnički korektan, toliko izražajno neubedljiv, ali postojan i dosledan u obavljanju posla partnera Bjelićeve. Zlatko Panić ima već svoju publiku koja toplo navija za njega pa je stoga igrao poletno i u meri onoga što je mogao steći tokom dvogodišnjeg iskustva. Publika ga je bodrila kao zvezdu u usponu.

Starog Kopelijusa Vladimir Čebski je odigrao savesno, sa mnogo truda da jednu karakterno-glumačku ulogu (čemu baletski igrači najčešće nisu vični) svede na razumnu igračku meru. U mnogim je detaljima u tome uspeo.

Ceo ansambl baleta je bio angažovan u ovom spektaklu i u dovoljnoj meri uigran. Naročito se to pokazalo u drugom delu drugog čina kada je sama igra bila cilj predstave.

Orkestrom je dirigovao Miodrag Janoski uz povremenu saradnju sa igračima na sceni.

(*Dnevnik*, 18. januar 1984)

Don Kihot drugi put

Koreografija i režija I. Otrin, dirigent I. Toplak, kostimi B. Jovanović, scenografija B. Maksimović

Balet *Don Kihot* Ludviga Minkusa izveden je u novosadskom baletu prvi put 1968. kada su ulogu Kitri igrale Erika Marjaš-Brzić i Mirjana Senaši, ulogu Basila, Stevan Marenić i Stevan Izrailovski, a toreadora Radomir Vučić. I tada je koreografija predstave bila Ika Otrina.

I u drugoj postavci Otrin je želeo da sačuva sva svojstva baleta akcije – to je pre *velika parada igre*, kako kaže koreograf, nego dosledno pričanje priče o vitezu lutalici iz Servantesovog dela. Koreograf se odlučio da zadrži originalne igre i varijacije iz koreografije Mariusa Petipa za glavne protagoniste baleta, dok je pojedinačne grupne i solo igre pokušao da oformi shodno igračkom potencijalu ansambla, scenskom prostoru i svom osećanju za stil i muziku Minkusa.

Nije se moglo, izgleda, u raznovrsnosti takvih zahteva postići i stilsko jedinstvo u igri. Nekada je koreograf ostajao veran španskoj igri, negde je taj zahtev odlazio u drugi plan. Naročito je to bilo očigledno u masovnim scenama kada je koreograf dao veoma jednostavne pokrete igračima da bi ostvario ujednačenost i uigranost ansambla.

Za igrače bilo kog, pa i (u znatnoj meri proširenog) ansambla baleta u Novom Sadu, igrati *Don Kihota* znači imati mogućnosti da veliki broj igrača pokaže svoje veće ili manje znanje i umeće. Tako smo u naslovnoj ulozi Kitri videli Lauru Bujak Vojku (rumunsku igračicu koja ovu sezonu provodi u novosadskom ansamblu). Valja napomenuti da je uloga Kitri u *Don Kihotu* sasvim nesrećno sačinjena. Naime, to nije neki koherentan i do kraja domišljen ženski lik, već su to niz efektno sačinjenih duetnih i solo igara sračunatih uglavnom na izmamljivanje aplauza publike. Čini se da karakter temperamentne i razigrane Kitri ne odgovara u potpunosti onome što je igrački profil Laure Bujuk Vojku. Mada je tehnički, manje-više, ulogu odigrala korektno, nije postigla željeni cilj – izmamljivanje aplauza za efektno odigrane minijature.

Aleksandar Izrailovski u ulozi Bazila upravo je suprotno delovao. Osnovna mu je namera bila da se publici nametne, da vlada scenom. Otuda je doprineo osenčavanju igre Kitri. Dva toreadora, Rastislav Varga i Zlatko Panić, sa partnerkama Dijanom Krstić i Leonorom Miler, zapravo su bili glavni igrači u predstavi. Koreograf im je sačinio efektne i mnogobrojne igračke i režijske minijature, te je publika veliki aplauz podarila, na primer, Paniću i Krstićevoj.

Sofija Stojadinović kao lepa igračica Mercedes delovala je najviše u stilu španske igračice: stasita, zavodnička, sa smislom za španski stil igre. U prvom činu izazvala je oduševljenje publike. Jon Rus kao Don Kihot i Vladimir Čebski kao Sančo Pansa najviše su nas podsećali na Servantesove junake, prvi svojom figurom i načinom ostvarivanja pantomimskih scena, a drugi smislom za komiku.

Kostimi Božane Jovanović su očekivano lepi, šarmantni, osobeni. Ona kao da ne ume da načini loš baletski kostim! Scenografija Borisa Maksimovića je stilizovana, u meri neophodnoj da se načini razlika između sna i jave u narativnom toku igre.

Dirigent Imre Toplak je pokušao da drži orkestar u svojim rukama i da vlada i igračkim i muzičkim tempom u predstavi. U tome je čar njegovog dirigovanja nizom baletskih predstava.

I na kraju, ceo ansambl je uložio veliki napor da ostvari balet-spektakl koji će podjednako privlačiti sve ljubitelje baleta.

(Dnevnik, 25. novembar 1984)

Povratak Radićeve *Balade*[24]

Balada o mesecu lutalici D. Radića i *Amerikanac u Parizu* Dž. Geršvina u koreografiji S. Pervana

Baletski ansambl Srpskog narodnog pozorišta, nastojeći da osavremeni svoj repertoar, premijerno je izveo *Baladu o mesecu lutalici***,** mladalačko delo akademika Dušana Radića, komponovano pre 28 godina (1957), koje nakon premijere u Beogradu (1960) i Zagrebu (1991) nije više izvođeno na jugoslovenskim baletskim scenama. Pored *Balade*, u drugom delu prikazan je *Amerikanac u Parizu* Džordža Geršvina (nastao daleke 1928) koji je igran na novosadskoj sceni već dva puta (1961. i 1978).

Balet *Balada o mesecu lutalici* nastao je u vreme kada su u nas, a i u svetu, tek počela naznake zalaganja da se igra, reči i pesma međusobno prožimaju. Komponovan je prema libretu književnika Bore Ćosića, u kojem je radnja baleta zamišljena kao parodija na romantičarsku ljubav.

Koreografov izbor. Sadašnji stalni koreograf i pedagog baleta SNP Slavko Pervan setio se Radićevog mladalačkog baleta u našim godinama i jugoslovenskoj javnosti ponovo skrenuo pažnju na delo koje je moglo, a nije, postati delom jugoslovenskog klasičnog baletskog repertoara kakvi su *Ohridska legenda* ili *Đavo na selu*.

Šta je bio osnovni problem u stvaranju koreografije za *Baladu* i *Amerikanca*? U prvom baletu to je nalaženje odgovarajućih vizuelnih i igračkih shema i pokreta za onaj sadržaj koji se odvija u dva različita prostora – na zemlji i na nebu. Pervan se nije bavio mogućnošću razlike u gestu ljudi na zemlji i zvezda na nebu. To su činili veoma uspešno Miodrag Tabački scenografijom i Jasna Dorić kostimima. Iste pokrete, isto koeografsko rešenje, Pervan pravi i za zvezde na nebu i prolaznike na ulicama Beograda (a kasnije i u *Amerikancu*), što se od tako iskusnog koreografa ne bi očekivalo. A Pervan je, shodno nameri kompozitora, u gestu sledio tradiciju klasičnog i zakonitosti savremenog plesa.

Nadalje, Ćosić u stihovima, a Radić u muzici, izražavaju dobru dozu humora i parodije na *ljubav iznad svega*, što je glumac Aleksandar Đorđević, kao pesnikov dvojnik, i *njegov istinski mozak*, lepo iskazao glasom i pokretom (ali ne i igrač Rastislav Varga, jer u koreografiji Pervana ovog stilskog bojenja gotovo da nije bilo programiranog u igračkim pokretima). Tako se nije ostvarila i ova dimenzija dela lib-

---

[24] Premijera: 17. decembar 1985.

Milica Zajcev, „Igra bez poleta, *Balada o mesecu lutalici* i *Amerikanac u Parizu*, koreograf S. Pervan«, Borba, 26. decembar 1985.

retiste i kompozitora što bi celoj predstavi dalo prostudiranost smisla i povoda da se stavi ponovo na repertoar.

Težak zadatak solista. IGRAČKI ansambl nije bio dovoljno uigran pa se sticao utisak nemuzikalno postavljenih pokreta. Koreograf, kada ga ansambl ne sluša, ima dve mogućnosti: ili da sledi svoju koreografsku zasmisao i ostavi ansambl da se batrga po sceni i pokaže publici da je nesposoban da ostvari njegovu ideju, što je Pervan učinio, ili da svoju koreografiju prilagodi igračkom ansamblu i pokaže kao da je on baš to hteo da napravi, kako su Sergejev i Dudinska učinili sa *Labudovim jezerom* prošle sezone.

Solisti su, svaki za sebe, imali odgovorne izgračke zadatke i velike igračke domete. Najteži zadatak bio je Rastislava Varge već činjenicom da je sve vreme na sceni, da najpre otpleše niz dueta sa različitim partnerkama da bi na kraju imao svoju dosta tešku solo varijaciju. Otuda, je više pažnje posvetio igračkom nego dramskom delu svoje uloge. U Zelenoj kometi Dijana Krstić, mada je koreografija efektno postavljena, nije delovala sasvim sigurno i time kompletirala utisak o dobroj liniji i smislu za tancovalnost. Dve igračke minijature, Mraz (Julijana Dutina) i Vetar (Gabrijela Teglaši) ostvarene su uspešno, možda i zato što je koreografija za njih sačinjena po kanonima klasičnog baleta (poput numera u *Začaranoj lepotici*), a ne tehnikom savremenog plesnog izraza čemu se naši igrači posebno ne uče.

Moglo se primetiti da neke scene nisu valjano i dovoljno jasno režirane (pad meseca ili pesnika sa neba), u nekima se režijski odstupilo od libreta (ubistvo samoubice), što nije doprinelo logičnom kraju baleta.

Nešto novo, nešto staro. Šta novo nudi *Amerikanac u Parizu* danas? Koreografski gotovo ništa. Čini se da nam je novo pokazao samo scenograf Tabački svojom scenografijom Pariza i pijanistkinja Srboslava Vuksan-Lopušanski. Biljana Njegovan kao Devojka i Mihai Babuška kao Amerikanac, mada su delovali uigrano, nisu ovom umetničkom opusu dodali značajno ostvarenje.

U ovoj baletskoj premijeri sarađivao je izvanredan umetnički tim: Slavko Pervan, jedan od vodećih jugoslovenskih koreografa danas, Miodrag Tabački, vodeći scenograf u nas mlađe generacije, talentovani kostimograf Jasna Dorić, akademik Dušan Radić i iskusni dirigent Imre Toplak, zatim pozanta novosadska pijanistkinja izuzetnog smisla za savremenu muziku Srboslava Vuksan-Lopušanski i novosadski ansambl uglavnom sa mlađim solistima. Ako bi ovaj tim produžio saradnju sigurno u budućnosti novi uspesi ne bi izostali.

(Dnevnik, 22. decembar 1985)

Bajka svakog detinjstva

Pepeljuga Ž. Vukadinovića u režiji M. Ujevića

Poslednjih nekoliko godina premijere u pozorištima lutaka ne obeležavaju se u našoj dnevnoj štampi, pa se onima koji ne prate ovu delatnost može učiniti da je ona u potpunosti zatajila. Međutim, nekoliko uspešnih pokušaja u protekloj i ovoj sezoni i poslednja premijera u Pozorištu mladih u Novom Sadu nameću nekoliko otvorenih pitanja o lutkarstvu u Novom Sadu ali i u celoj zemlji.

Jedno je stručna i znalačka kritika lutkarskih predstava, kompleksna utoliko što ne podrazumeva samo znanje pozorišnog, lutkarskog *zanata*, već i psiholoških i pedagoških komponenata predstava namenjenih deci. U Novom Sadu, nažalost, nismo uspeli da odgajimo ocenjivača koji bi kontinuirano i znalački procenjivao teatarsko stvaralaštvo za decu i u Pozorištu mladih i u Muzičkom centru SNP, u kojem se poslednjih godina nađe ili balet ili opera za decu. Protekla je, na primer, premijera *Proždrljivka* bez studioznijeg suda kakva nam opera za decu treba.

Poslednja premijera *Pepeljuge* Živojina Vukadinovića u Pozorištu mladih zaslužuje da se o dostignućima ansambla mnogo šta kaže U predstavi je uspešno ostvarena saradnja reditelja, gosta iz Beograda, Miroslava Ujevića, sa već oprobanim majstorom scene Miletom Leskovcem i kostimografom Mirjanom Maurić. Muzika braće Vranešević doprinela je dinamičnosti i savremenosti ove nezaobilazne bajke svačijeg detinjstva.

Glumci, a ne lutke, izvode stihove Živojina Vukadinovića, a za njihovo scensko prikazivanje koreograf je bila Mirjana Matić – Milenković. Ekipa odista za poštovanje.

Komedijom je skinut omotač bajke i ona počinje tako što se grupa dece sklanja od pljuska u magacin gde se nalazi zaboravljen kofer pun kostima. Odlučuje da igra *Pepeljugu* da bi prekratila vreme. Zabavljaju se izvrsno: Draginja Jerić – Bubulj (Maćeha), Vera Hrčan i Gabrijela Dudkova (maćehine ćerke), Vesna Ždrnja (Pepeljuga), Slađana Damjanović (Vila), Emil Kurcinak (Princ) i Vojislav Cinkocki (Dvorska budala).

Pred decom se odigrava dobro znani sled narativnih događaja igranih onako kako bi ona sama želela to da igraju, scenski uverljivo i zabavno, sem nekoliko sitnijih rediteljskih slabosti kakva je, na primer, dolazak Pepeljuge na bal. Glumci se igraju iskreno i jednostavno, zdušno, *kao deca* tako da se dobija utisak kompaktne glumačke ekipe.

Maćehine ćerke su se stilski izdvajale naglašenom groteskom, poput uloga u odgovarajućem baletu Prokofjeva. Pepeljuga Vesne Ždrnja bila je blaga, ali, avaj, taj tako značajan i za nju nezaboravan valcer sa Princom na balu nisu znali da odigraju! Vojislav Cinkocki bio je, kao i uvek, iskren i sasvim jednostavan u govorenju i glumi i samim tim pridobio dečju sklonost. Maćeha Draginje Jerić – Bubulj bila je izvrsna.

Dinamiku radnje obezbeđivala je muzika braće Vranešević, koju deca inače često čuju preko radija i televizije, pa im se čini bliska i znana. Reditelj Ujević je, izgleda, pošao od ovog stečenog iskustva u radu sa tekstom i muzikom, nameravajući da pruži deci nešto na radost i zabavu, a ne da vizuelno ili teatarski eksperimentiše. U tome je uspeo jer se svaka predstava igra pred prepunim gledalištem uz mnogo ovacija izvođačima.

(Dnevnik, 24. decembar 1985, str. 13)

Večiti mladoženja[25]

Libreto, koreografija i režija L. Pilipenko, muzika Z. Mulić, scenografija B. Maksimović, kostimi B. Jovanović, dirigent M. Janoski

Roman Jakova Ignjatovića *Večiti mladoženja* poslužio je kao osnova za stvaranje dramskog zapleta scenaristkinji Lidiji Pilipenko s fokusom na liku Šamike. Radnju romana sažela je u prolog i epilog koje razdvajaju dva čina sastavljenih od pojedinačnih slika i to tako da sve zajedno čini jedinstvenu priču o propasti jedne porodice i individualnoj tragediji jednog mladića. Činjenica da postoji čvrsto strukturirana priča o životu članova porodice bogatog Sofronija Kirića, pre svega njegove dece, u znatnoj joj je meri olakšalo da pronađe u jeziku gesta one pokrete i varijacije kojima se najbolje izražava dramatičnost, u nekim trenucima tragičnost, ovih junaka. Na stilskom planu opredeljuje se u prologu i epilogu za onaj inspirisan intenzivnim i snažnim pokretima tehnike modernog baleta kojima se snaga emocija bolje i plastičnije može izraziti (nego formaliziranim pokretima klasičnog ba-

[25] Premijera: 14. decembar 1986.

Milica Zajcev, "Roman kao igra: *Večiti mladoženja*, praizvođenje u Novom Sadu", Borba, 24. decembar 1986. Milica Jovanović, "Timsko i lično", Politika ekspres, 16. decembar 1986. Mira Sujić – Vitorović, "*Večiti mladoženja* u baletan-kama", Politika, 16. decembar 1986, str. 12. Branka Rakić, "Za nov pristup baletu", Odjek, br. 3, str. 20.

leta). U ostalim se delovima koristi dostignućima modernog izaza klasičnog baleta nikada ne zaboravljajući nit priče tj. da se u pokrete samo pretače tok pripovedanja događaja. Postignuto je jasno pričanje sadržaja, ali i čitav niz lepih rešenja u duetima (na primer, Šamike i Juce u II činu) ili pojedinačnim igrama (igra Lujze sa mužem i deverom u I činu).

Novina koreografije. Libreto je sačinjen tako da više mogućnosti daje muškim likovima (Sofronije Kirić – Rade Vučić; Pera Kirić – Mihail Babuška i Šamika Kirić – Nenad Jeremić). Ženski likovi su uvek vajani u vezi sa ovim trima – majka u odnosu na Šamiku (u prologu i epilogu), Lujza i Juca u odnosu na Šamiku (u I i II činu). Ova koncepcija vezanih ženskih likova za muške koreografski je tako planirana da ni jedan ženski lik nema svoju sopstvenu samostalnu igru čime se želi ukazati na društveni status žene u datom društvu Ignjatovićevog romana. Takvim nizom promišljenih i čisto igračkim jezikom rešenih narativnih situacija koreografkinja nam prikazuje ostale dimenzije dela (socijalni, kulturni, psihološki). U tome se vidi novina ove koreografije u odnosu na druge domaće koje su doživele praizvedbu na novosadskoj sceni.



Lik Šamike je stavljen u centar priče i koreografije. U maniru iznijan-sirana uloga koju Nenad Jeremić (po direktivi koreografa) provodi do krajnjih konsekvenci uspešno. Uloga oca, Rade Vučića, upravo je suprotna ovoj – obiluje snažnim dramskim gestovima kojima se, na kraju, dovodi do tragičnog u okviru jednog vremena i jednog društvenog kodeksa. Pera Kirić, u tumačenju Babuške Mihaila, dobio je najteži igrački zadatak koji je čisto, blistavo i snažno izveo. Lujza u tumačenju Biljane Njegovan više nas je zadobila u onom delu igre kada kao udata gospođa izaziva Šamiku, nego u ljubavnom duetu sa njim. Lirska i prozirna, fragilne konstrukcije, Juca, Gorice Stanković, načinila je izuzetno prostu-diranu ulogu, jakog dramskog naboja. Čini se da je njen učinak u predstavi gotovo najveći. Majka u interpretaciji Sofije Stojadinović plastično i s puno intenziteta u pokretu dočarava tragediju jedne čitave kulturne epohe. Ostale su uloge zapažene u svojim pojedinačnim doprinosima: Suzan Džejk Dafi

(Katica), Bela Kurunci (Lacman), Mihajlo Đurić (Lujzin mladoženja).

Izuzetna partitura. Mladi kompozitor Zoran Mulić (1957) darovao nam je izuzetnu dramsku baletsku partituru. Ona je mnogo više no literarno delo uticala na dramsko viđenje koreografkinje. Tri su osnovna sloja koja se naziru tokom odvijanja muzičke naracije. Jedan je vezan za tragediju jedne porodice, drugi za autohtonost njenu na ovom tlu (doduše više u izboru instrumenata nego u melodijskoj liniji) i onaj poslednji tok okrenut Evropi (valcer, mazurka, tarantela): Šamikinom svetu koji je voleo, gledao i u ovoj sredini u ponečem prenosio. Tako se Mulić nastavlja u kompozitorskom nasleđu na balete Bručija (*Noć na pruzi*) i čini logičan produžetak kompozitorske tradicije u našim okvirima.

Učinjen je značajan napor da se stvori novo baletsko delo domaće literature zasnovano na literarnoj tradiciji Vojvodine, ali sa širokom ljudskom porukom o sudbini pojedinca u društvu. To je učinak koji je u znatnoj meri ostvaren na inicijativu i upornost Lidije Pilipenko uz iskrenu saradnju izuzetno uspelih scenskih rešenja Borisa Maksimovića, uz predivne kostime Božane Jovanović a pre svega, uz muziku i ljudsku saradnju sa talentovanim kompozitorom. Na žalost, sve dimenzije dramatičnosti u partituri dirigent Janoski nije umeo da pročita i oseti. Za razliku od njega Lidija Pilipenko je uspela na nov način da organizuje igračke sposobnosti novosadskog baleta.

(Dnevnik, 16. decembar 1986)

Veče u belom[26]

Za razliku od prošlogodišnje repertoarske orijentacije usmerene na praizvedbe u koreodramama (*Smrt Smail-Age Čengića, U potrazi za izgubljenim vemenom, Altum silencijum, Zemlja i Slušaj*), ove godine se ansambl usmerio proverenim klasičnim koreografskim ostvarenjima. Preusmerenje ima svog opravdanja ako se uzmu u obzir statistički podaci o broju gledalaca na baletskim predstavama u prošloj sezoni prema kojima je klasični balet *Žizela* najgledaniji, daleko više

[26] Premijera: 10. novembar 1990.

Mira Sujić-Vitorović, *Ponovo Veče u belom*, *Politika*, 25. novembar 1990; Milica Zajcev, *Jednostavni plesni oblici*, *Borba*, 20. novembar 1990; Jelena Šantić, *Poetika forme*, *Politika ekspres*, 19. novembar 1990; Žarko Milenković, *Veče u belom*, *Magyar Szo*, 14. novembar 1990; (sve premtampano u: *Pozorište*, 12. decembar 1990, str. 6-10). Nada Savković, *Veče u belom*, 5. novembar 1990, str. 11.

od svih koreodrama. Zaključak je, onda, da novosadska publika voli klasičan balet. (...)

Mađarska koreografija. Najpre je izveden balet Antala Fodora Koncert za violinu i orkestar u E-duru na muziku J. S. Baha. Ovaj je koreograf već poznat među stručnjacima za balet u našoj zemlji (njegove su postavke i u Ljubljani i Zagrebu), a delo koje je nama predstavljeno živi već na repertoaru Mađarske državne opere punih dvanaest godina. Koreografova je osnovna zamisao bila da igračkim pokretima prenese atmosferu Bahove muzike, njen sadržaj i strukturu. Dakle, reč je o osamnaestominutnom baletu bez narativnog sadržaja koji se koreografski ostvaruje igrom ženskog i muškog ansambla s jednom solistkinjom – Oliverom Kovačević Crnjanski – čime se na scenu prenosi orkestarska organizacija koncerta. Atmosferu dočaravaju meki pokreti ruku i tela igrača zasnovanih na tehnici modernog plesa uz odsustvo prepoznatljivih baletskih cipelica (bosonogi igrači). U orkestraciji igrača na sceni dobrodošla bi veća uigranost igrača međusobno i bolji kvalitet odabranih pokreta. Olivera Kovačević Crnjanski je dosledno sledila ideju koreografa, njeni su pokreti odražavali zvuke solovioline.

Zatim je izvedena *Svita u ha-molu* u koreografiji Šandora Tota. Bilo je to u strukturalnom pogleduređanje sedam nezavisnih celina svaka u duhu neke stare istorijske igre (sarabanda, menuet, poloneza i sl.) Koreograf je želeo da pokretom izrazi ritmičko bogatstvo svakog dela, a ne stilsku dimenziju svakog pojedinačnog istorijskog podteksta (sarabande ili menueta kao posebno stilskog zahvata). Uputio se Balanšinovom poimanju pokreta i to u onoj Balanšinovoj fazi iz pedesetih godina. Otuda je ovaj deo na nekim mestima podsećao na fiskulturne pokrete, po svojoj neplemenitosti i odsečnosti. Solistički parovi su u ovom delu bili Ana Kušnirova (SSSR) i Mihail Babuška (Rumunija) te Ala Goduljan (SSSR) i Bela Kurunci. Svo četvoro su ispoljili visoku profesionalnost, čistu tehniku i prefinjeni manir, pre svega u pokretima ruku. Iznenađenje je solistički nastup mlade Joko Komacu (Japan) koja je hrabro odigrala inače ne tako jednostavnu koreografsku postavku, kako solo tako i sa svojim partnerima Rastislavom Vargom i Vladimirom Meljnikom (SSSR). Rastislav Varga je, kao i uvek, solidno i disciplinovano izveo skokove, a posebno deonice partnerske prirode.

Dobra završnica. Klavirski ciklus Mađarske rapsodije F. Lista pretočio je u igru Peter Laslo pod nazivom Kolaž rapsodija. U tom trećem delu koreograf je iskoristio motive mađarske narodne muzike (i ciganske) da ih u gestu stilizuje pokretima klasičnog baleta. U takvu strukturu uneo je meru komičnih sekvenci i na taj način osmislio igru bez naracije. Efekat je užitak, koliko publici, toliko i igračima. Vodeći solistički duet igrali su Ana Kušnirova (SSSR) i Mihai Babuška (Rumu-

nija), a ostale solističke partije odigrali su: Joko Komacu (Japan), Rastislav Varga i Dragan Vlalukin. Dopadljiva koreografija, u brzom ritmu, bila je dobra završnica večeri. Orkestrom je (u poslednjem delu, a prva dva dela su igrana uz muziku sa magnetofonske trake) pod rukovodstvom Janeza Govednika učinio mnogo za stvaranje atmosfere celog baleta. Prenosioci koreografija (Marta Molnar, Eva Sabolič i Ildiko Pongor) kao i repetitorka cele predstave (Dobrila Novkov) učinile su značajan napor da se predstava u celini pojavi pred publikom (za relativno kratko vreme). Ostaju još dorade koje se odnose na disciplinu igre i pokreta. Novi pedagog iz SSSR verovatno će doprineti tom pomeranju u kvalitetu pokreta, što će tek biti vidno u dužem vremenskom rasponu.

U celini gledano bila je ovo jedna kosmopolitska družina baletskih umetnika okupljena oko zajedničkog projekta. U tome vidimo mogućnost dalje razmene znanja i iskustvo kako među samim igračima tako i između njih sa publikom.

(Dnevnik, 13. novembar 1990)

Po treći put

Uz obnovljenu *Vragolanku* u koreografiji i režiji Ika Otrina

U odsustvu dugoročno osmišljene repertoarske politike, balet SNP-a je kao drugu ovogodišnju premijeru izveo obnovu celovečernjeg komičnog baleta u tri čina *Vragolanka* Luja Herolda. Po treći put (prvi 1973, drugi 1986) u koreografiji i režiji Ika Otrina, gosta iz Maribora, inače dugogodišnjeg saradnika Baleta SNP-a. Ima posrednih razloga da se ovaj balet igra i u ovoj sezoni. Njime se obeležava 200 godina njegovog postojanja i života na baletskim scenama sveta. U svoje vreme to je bio prvi balet u kojem je sadržaj iz svakodnevnog života izveden na scenu, pored igre o životu vila, vanzemaljskih bića, kako je bio običaj u baletima tada. Sada se, pored, *Žizele*, koja je upravo taj drugi tip baleta, a igra se i ove sezone, repertoarski beleži istorijska dimenzija klasičnog baleta i kod nas. Drugi je razlog za ovaj balet taj, što se u odsustvu dečjih baleta na repertoaru, ovim baletom sa jednostavnom pričom u humorističkom duhu, može ispuniti i ta praznina.

Odrednica *obnovljena predstava* odnosi se uglavnom na izvođenje iste koreografije I. Otrina, u starom dekoru i kostimima. Izvođači su, međutim, skoro u 90% slučajeva novi. Naslovnu ulogu Lize (u odsustvu novosadske primabalerine Biljane Njegovan koja je na usavršavanju u SSSR) igrala je Ana Kušnirova na premijeri, a na reprizi

mlada beogradska balerina Ašhen Ataljanc, kao gošća. Mada je igračko izvođenje bilo precizno, celokupni lik vragolaste (i uzaludno čuvane ćerke) u izvođenju Ane Kušnirove ostao je bled. Ašheb Ataljanc je, međutim, svojom mladošću, smislom za nadograđivanje komičnog, uspela da uz izuzetnu tehničku spretnost dočara lik devojke *lošeg ponašanja* (pod ovim nazivom je ista predstava igrana na drugim scenama u našoj zemlji).

Kolena je u obe predstave igrao prvak ansambla Mihail Babuška, precizan u samostalnim varijacijama i savestan partner. Koliko partnerka doprinosi da njen partner u duetu ostvari celovit lik, jasno je, ako se poredi njegova igra na premijeri sa onom na reprizi. Dok je uz Anu Kušnirovu ostajao najviše kao dobar partner, dotle je uz Ašhen Ataljanc zaigrao kao vragolasti momak rešen da zadrži svoju dragu po svaku cenu. U ulozi Lizine majke, nanovo smo videli Vasile Halakua. Njegovo je građenje lika štedljive udovice (uzaludno predostrožne, a u suštini dobre majke) bilo ispunjeno mnogim detaljima, gegovima, što je sve doprinosilo komičnosti i lika i situacije. Najprijatnije je ostvarenje doneo Rastislav Varga, igrajući Alena, sramežljivog sina bogatog trgovca, kojeg otac želi da oženi lepom Lizom. Precizno domišljeni i izraženi pokreti u funkciji građenja lika nesamostalnog i nemoćnog mladića da zadrži Lizu za sebe, dopunjeno je nizom komičnih scena umešno iznijansiranih. Ceo je ansambl učestvovao u predstavi u meri u kojoj je to bilo moguće (jer se predstava spremila za relativno kratko vreme).

Obnovljena predstava, koju je uspešno vodio dirigent Imre Toplak, igrana je na premijeri pred polupraznom salom, a na reprizu su došla školska deca. Da li je moguće da odeljenje za propagandu SNP-a ne interesuje da dostignuća svojih ansambala valjano predstave publici? Reč je o predstavi koja je po kvalitetu već potvrđena o čemu svedoči i ponovno stavljanje na repertoar. Valja dodati da se u ovom trenutku *Vragolanka* (ili *Uzaludna predostrožnost* tj. *Devojka lošeg ponašanja*, kako je kod nas još bio naziv za isti balet) igra uglavnom na novosadskoj sceni. U povodu obeležavanja 200 godina postojanja baleta može ovaj ansambl gostovati i u drugim delovima zemlje. No, svakako o tome neko mora voditi računa.

(Dnevnik, 5. mart 1991; preštampano u Pozorište, br. 7, 20. april 1991, str. 29)

Kosmopolitski duh grupe i čistota pokreta igre

Baletski ansambl je kao i svake sezone izveo dve premijere *Veče u belom* i *Stvaranje sveta*, obnovio (bolje rečeno, nanovo naučio) već igranu predstavu *Vragolanka*, a zadržao je večnu *Žizelu*, da bi u ovoj sezoni proslavio i pedesetu predstavu i time i na našoj sceni dokazao zašto je taj beli balet večan.

Naravno, odigrane su još i numere baleta u operskim predstavama koje su bile na repertoaru, pre svega polovecke igre u *Knezu Igoru* i igre u *Prodanoj nevesti*, a nekoliko dečjih predstava (*Konjić-grbonjić)* odigrane su prigodno uz novogodišnje praznike.

Ovo je sezona u kojoj je bilo relativno malo gostovanja u ansamblu (tu su, pre svega, gostovanja mlade beogradske umetnice Ašhen Ataljanc u *Vragolanki*, zatim u *Žizeli* gosti iz Sarajeva, Tatjana Kladničkova i Emilijan Damjan, te naši igrači Gorica Stanković i Zlatko Panić u *Stvaranju sveta*. Ali, novosadska publika nije uskraćena u saznanju o mladim igračima u drugim krajevima zemlje, jer je i ove godine održano V jugoslovensko baletsko takmičenje na kojem su se predstavile mlade snage, nosioci budućeg repertoara u različitim baletskim kućama. Izveden je i uspešan godišnji koncert učenika Baletske škole iz Novog Sada, što nam je pružilo uvid u naše kadrove, pripremljene za budućnost. Kada se samo pobroje aktivnosti, kao što to ovde činimo, vidi se da ih nije bilo malo. Kakve su karakteristike tih aktivnosti i po čemu se ovogodišnje premijere razlikuju od prethodnih?

Prvom premijerom *Veče u belom* (za čije ostvarenje je zaslužna Dobrila Novkov, vršilac dužnosti šefa Baleta na samom početku sezone) ponuđene su tri jednočinke bez sadržaja u kojima se predstavljaju nove tehnike baletske igre – neoklasično usmerene. Zasluga je za taj posao pripala grupi sposobnih mađarskih stvaralaca iz Segedina i Budimpešte.

Obnovljenom *Vragolankom* podsetili smo se da i taj balet u ovoj sezoni obeležava dvesta godina života, pa i tradiciju dobrih starih baleta sa sadržajem treba negovati na repertoaru.

Poslednju premijeru *Stvaranje sveta* Ika Otrina karakterišu obe osobine. To je balet sa sadržajem na savremenu muziku ruskog kompozitora Petrova, koreografski rešen maštovito, tako da je podjednako pristupačan svim uzrastima. Kritika je pozitivno ocenila sve predstave, ali publika, čini se, barem po posetama na premijerama, ali i ukupno na predstavama, manje uspešno (u proseku je na baletskoj predstavi bilo tristo posetilaca). Čak nismo imali prilike da vidimo toliko mladih na baletskim predstavama, što je do sada bilo uobičajeno.

Razlog za manji broj gledalaca nije samo u kvalitetu predstave. Valja podsetiti na niz mogućih razloga, a prvi je finansijski.

No, u prvoj godini poslednje decenije ovoga stoleća, čini se da imamo razloga da se pitamo kuda dalje, ako želimo planirati budućnost novosadskog Baleta. Činjenica je da su se upravo u ovo vreme, baš u ovoj sezoni, ugasile karijere nekih stožera baletske igre u ovom veku, kao što je smrt Marte Greem ili Margot Fontejn – simbola engleske klasične igre, što ukazuje na smenu paradigmi u igri koju ćemo uskoro moći posmatrati s distance istorijske perspektive. Bili smo u procesu koji je obeležavao stvaranje jrednog posebnog modernog baletskog izraza, koji je sada, smrću Marte Greem, zaokružen i ostavljen istoriji baleta da o njemu sudi i baletskim grupama da ga otrgnu od zaborava u koji su do sada otišli mnogi stvaraoci modernog baleta. Šta se od toga u novosadskom Baletu do sada osetilo? Sem napisa i razgovora sa stvaraocima moderne igre, vrlo malo. Nije li vreme da se u okviru novosadskog ansambla izdvoji grupa kojoj će cilj rada biti moderna igra? To je neophodno, jer u kontinuitetu rada može se stvoriti kadar, repertoar, stil i sl. Drugi gradovi u zemlji imaju pored teatarskog i mnoge druge ansamble, da ih uslovno nazovemo *alternativne*, koji pokušavaju da se izvuku iz stereotipnog poimanja igre kao ukrasa života, a ne njegovog čina.

U sezoni koja je protekla, ima čitav nih dobrih stvari koje treba sačuvati – pre svega taj kosmopolitski duh grupe i čistotu pokreta klasične igre.

(Pozorište, god. LVIII, sezona 1990/91, 10. jun 1991, str.18)

Dopadljiva predstava: *Stvaranje sveta*[27]

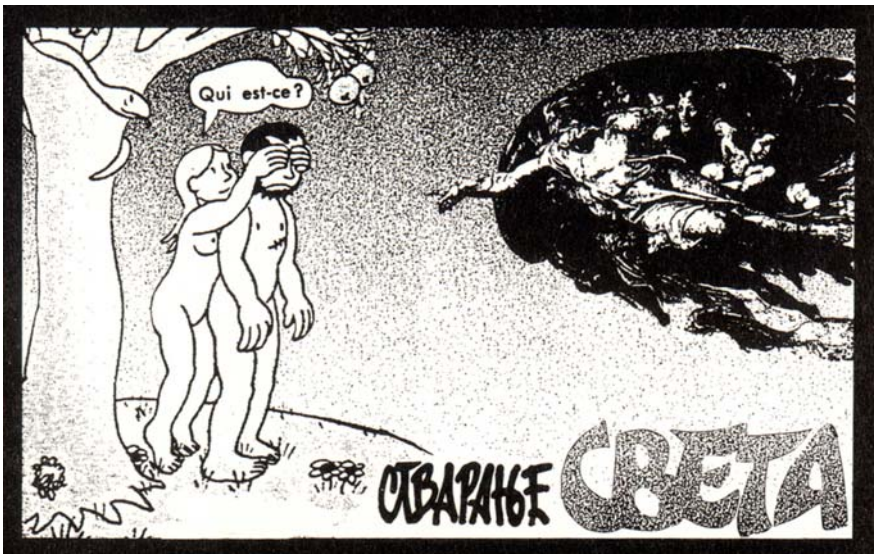
u koreografiji i režiji I. Otrina na osnovu crteža Ž. Efela sačinili libreto N. Kasatkina i V. Vasiljev (SSSR) uz dirigentsko rukovodstvo I.Toplaka

U biblijske teme, aktuelne poslednjih meseci u našoj sredini u različitim umetničkim oblastima, uklapa se premijera celovečernjeg baleta o stvaranju sveta. Za razliku od praizvođenja 1971. u Lenjingradu, a i prvog jugoslovenskog izvođenja u Mariboru 1977. (takođe u postavci I. Otrina) novosadska je predstava igrana u novim društvenopolitičkim okvirima kada je u pitanju odnos prema religiji. Otuda je

[27] Premijera: 20. april 1991.

M. Zajcev, *Idilična slika sveta*, *Pozorište*, septembar/oktobar 1991. str. 12-13.

ono što samu predstavu čini specifičnom, način na koji je cela tematika biblijske priče žanrovski situirana. To je duhovita, šarmantna i po svemu osobena predstava kojoj nije bio cilj da religiju posmatra sa distance, već da pomoću nje osvari humanističku poruku o ljubavi i miru među ljudima bez obzira na njihove razlike.



Reditelj i koreograf baleta Iko Otrin dosledno se držao libreta, što je za prva dva čina imalo opravdanja. Pred nama su se, kao u stripu, pojavljivali i iščezavali događaji i ličnosti čija se vremenska procesualnost odvijala pomoću maštovite scenografije M. Tabačkog (sve se prelama kroz božje oko koje nas sa neba posmatra).

Prostodušnost, lapidarnost i šarm humora razumljivo su se gestovno uklapali u jasnu rediteljevu narativnu nit. Međutim, u III činu, kada dramturški i rediteljski treba da se dogodi tranzit od naivne, duhovite i po svemu idilične priče u ozbiljnu filozofsku poruku svetu, reditelj je posustao, a koreograf u njemu nije uspeo da nadomesti onog prvog. Tako je umesto potpunog ostvarenja filozofsko-religioznog zalaganja za ljubav među ljudima i ravnopravnost bez obzira na rasu i narod, ostao utisak pomalo naivnog, gotovo neozibiljnog finala.

Mogućnost da reditelj 'upadne' u ovakvu zamku pripremio je sam kompozitor, a libretisti nisu ponudili gotovo ništa što bi koreografu skrenulo pažnju na golemost problema.

U celini gledano, s obzirom na finansijske i organizacione poteškoće u samoj kući, ostvarenje ove dopadljive predstave, namenjene svim uzrastima, pogotovu mlađem, čini se svojevrsni podvig. Ona nudi radost i izvođačima. Ukupno je 17 različitih solističkih uloga. Naslovne

uloge Adama i Eve igrali su na premijeri, ranije naši, a sada gosti (iz Esena) Gorica Stanković i Zlatko Panić, romantično, disciplinovano i uigrano; ulogu Đavolice, snažno i tehnički precizno, Ala Goduljan; Đavola Marko Omerzel (gost iz Ljubljane) u svemu komplementaran svojoj partnerki; Svetog Petra komično i igrački precizno doneo je Rastislav Varga koji nas po drugi put u ovoj sezoni uverava o daru za komične i demi-karakterne uloge uz svu ozbiljnost igračkih ostvarenja.

Muški i ženski ansambl je disciplinovano sledio (samo naizgled) jednostavne koreografove zahteve. Njegovu osnovnu ideju o lepršavom, lakom i dopadljivom maniru (za ozbiljnu filozofsku ideju) proveli su dosledno sa igračima repetitorke Dobrila Novkov i Stela Pirogova.

Svu težinu partiture i događanja na samoj sceni držao je u svojim rukama dirigent Imre Toplak. Na prvi sluh lagana muzika u prva dva čina, problemski se uvećava uvođenjem hora (u dnu scene iza zavese) u finalu prilikom izvođenja *Ode radosti* iz Betovenove IX simfonije. Posao vredan poštovanja.

Ono što već na samom početku predstave zgrabi gledaoca u priču i drži ga do kraja jeste scenografija Miodraga Tabačkog. Ona je višeznačna u tom smislu što je jednom samo dekor, drugi put i proticanje vemena, zatim treće lice u priči (tj. pripovedač). U tom smislu je ona integralni deo igre.

U celini gledano, publika je dobila lepu predstavu, ali, na žalost, nje nije bilo u gledalištu na premijeri. Da li je propaganda za balet u SNP-u (tendenciozno) podbacila?

(Dnevnik, 25. april 1991. preštampano u Pozorište, 28. maj 1991)

Prerano pred publikom[28]

Labudovo jezero P. I. Čajkovskog u režiji i redakciji gosta iz Kijeva V. Kovtuna

Ovo je peti put da vidimo *Labudovo jezero* u izvođenju baletskog ansambla SNP-a. Najpre u koreografiji Makedonskog, još davne 1955. (obnovljeno 1960), zatim Tota, gosta iz Čehoslovačke, pa gostiju iz postojbine ovog baleta – SSSR: Vere Bokadoro, te Dudinskaje i Sergejeva, a sad Kovtuna. Uvek je u osnovi bila autentična koreografija

[28] Premijera: 14. mart 1992.

M. Zajcev, *Dragocen pedagoški podsticaj*, *Pozorište*, mart/april 1992, str. 3-4.

Petipa i Ivanova, a manje ili veće modifikacije su činjene u prvom i trećem činu. Naravno, u naslovnim ulogama igračice su bile izrazite ličnosti – najpre Mira Popović u nezaboravnom Crnom labudu, zatim Erika Marjaš-Brzić u takođe impresivnom Belom labudu.

U poslednjoj koreografiji gosta iz Kijeva intervencije su u prvom i trećem činu znatne, ali u negativnom smeru. Igrači su nekako zbunjeno, i u prostoru smušeno, pokušavali da odigraju zadanu koreografsku shemu, koja nikako nije *išla uz nogu*. Utisak je bio o celoj predstavi da je prerano izašla pred publiku. Nedostajalo joj je tehničke, ali i psihološke kohezije: ko, šta, kako i kada radi, a pogotovu zašto. Osnovna koncepcija (je li to bajka ili ne?) ostala je nedorečena, osnovna narativna nit na momente nejasna (kako publika, sem ako ne pročita u programu, zna da je Zigfidu dan punoletstva, ili da je to, što mu majka daje neki đerdan, zapravo znak da je primljen u neki viteški red?). U scenskom prostoru nekada nismo znali ko je glavni, a ko sporedni akter (princ stoji nasred scene i zaklanja igrače dok se oni muče da izazovu aplauz publike).

Naslovnu ulogu Odilije i Odete igrala je Oksana Storožuk. Već je kritika njene glavne uloge u *Ščelkunčiku* procenila da se radi o igračici korektne tehničke naobraženosti (Storožukova takođe dolazi iz Kijeva), savesnog odnosa prema igračkom zadatku i tananog primadonskog izraza. Ona ne može da nosi celu predstavu. Za to se ipak rađa, a ne samo stvara igrač!

Princa Zigfrida je igrao korektno, uvek sebi dosledno, Mihail Babuška. Ovoga puta je do punog izražaja došla njegova profesionalnost i sposobnost da *nosi partnerku kroz vazduh i prostor*. No, treba razmišljati o generacijskoj smeni u ansamblu i to igrača oba pola. Ali, kad smo već kod pola...

Svi stari baleti sačinjeni su na osnovu neke bajke ili narodne priče. U njima dominira tradicijska shema o ulozi polova. Tako Žizela poludi jer saznaje da joj je Alber lagao o ženidbi; Odiliju je Zigfrid prevario sa Odetom, što znači da ona nikada neće moći ponovo postati devojkom (gledaoci najčešće ne znaju da su beli labudi u drugom i četvrtom činu devojke pretvorene u labudove, koje mogu nanovo postati devojke jedino ako ih neki mladić zaista, ali zaista voli – dakle nikad!); u *Vragolanki***,** Lizu majka ne želi da uda za onog ko je njenom srcu drag i, napokon, Klara u *Ščelkunčiku* plače zbog toga što joj je brat uništio omiljenu lutku Ščelkunčika. Svi su ovi baleti sada na repertoaru i pomažu negativnoj identifikaciji mladih devojaka. Da li se možemo nadati ravnoteži repertoara barem utoliko što će se u jednom pokazati moderan lik žene?

Predstavu je korektno vodio Miodrag Janoski, kostime lepo oblikovala Mirjana Stojanović-Maurič, a scenu opremio Valerij Levental iz Moskve.

(Dnevnik, 17. mart 1992, preštampano u Pozorište, mart/april 1992, str. 4-5)

U znaku sinteze[29]

Uz premijerna izvođenja postavki *Altum silencijum: Karmina burana*

Kada je izgledalo da će ovogodišnja sezona u baletskom ansamblu SNP-a proteći sasvim tiho, dogodilo se u poslednjem mesecu sezone niz događaja koji mogu nagovestiti bolje sutra. Izvedena je premijera za koju u najavi stoji da je baletska, ali ona je mnogo više od toga – uspešna sinteza scenskog događaja objedinjenog gestom, muzikom i pesmom. Izvedene su dve jednočinke: najpre *Duboka tišina (Altum silentium)* Stevana Divjakovića i *Buranske pesme (Carmina burana)* Karla Orfa. U prvoj dominira pesimistički životni ton (*Sve je prah, i sve je ništa, sve nas očekuje jedna noć. Duboka tišina.*), u drugoj se predstavlja radost života, rađanja i ljubavi. Obe su, međutim, objedinjene jedinstvenom scenografskom zamisli Miodraga Tabačkog. Ona je zapravo povezala izvođačke medije – igru, pesmu i muziku u jedinstvenu celinu.

Ogoljena dramatičnost. U prvoj scenografiji život i događanje u njemu smešteni su na dno jedne crne rupe (na dno života) na čijim gornjim rubovima sede oni koji vuku konce života (predstavljeni horom postavljenim u krug). Naracija se u predstavi zapravo odvija između hora i sedam baletskih igrača koji, svaki u svom domenu, igraju poslednju igru života do smrti. Taj dijalog između hora i igrača podržava jednostavna muzička nit, slaveći blaženu samoću. Zapravo je ovo, nakon dva prethodna pokušaja scenskog prikaza iste muzike, njeno najdramatičnije viđenje. Koreograf Zlatko Mikulić (gost iz Sarajeva) iskoristio je izazov ove potresne i jednostavne muzičke potke da izrazi dramsku situaciju ogoljenu do običnosti. Sedam odabranih igrača sledili su njegovu zamisao (M. Babuška, O. Starožuk, A. Goduljan, A. Babenko, R. Varga, V. Meljnik i J. Komacu).

---

[29] Premijera: 6. jun 1992

M. Zajcev, *Himna radosti i smrti*, *Pozorište*, br. 9/10, 1992; Žarko Milenkovič, *Premijera baleta*, *Pozorišt*e, br. 9/10, 1992; Irena Krešić, *Politika*, 18. jun 1992; Snežana Subić, *Dnevnik*, Novi Sad, 10. jun 1992.

Problemi stilizacije. Orf je muziku za *Buranske pesme* sačinio prema profanim srednjovekovnim pesmama i za pohvalu je što su one u prevodu T. Marojevića i V. Berić-Đukić sa latinskog i staronemačkog štampane u programu. Pre nekoliko godina smo imali prilike da vidimo na našoj sceni gostovanje istoimene sarajevske predstave u izvanrednom ostvarenju tima umetnika: D. Boldina (koreografija), M. Tabačkog (scenografija) i V. Popović (kostimi). Isti tim je trebalo da sačini i ovu novosadsku predstavu. Međutim, umesto D. Boldina u zadatak je, u poslednji čas, ušao Vladimir Lagunov, koreograf iz Beograda.

Njegov posao je utoliko otežan što se morao uklopiti u već zadani scensko-kostimski okvir. Odlučio se za stilizovanu koreografiju i grupnu igru ansambla. Stilizacija je izvedena čak do te mere, da se gledaocu čini ponekad posve dekontekstualiziranom, do stepena kada se može pitati da li je išta vezuje za sadržaj koji hor u dijalogu sa igračima ostvaruje. Unatoč zamisli grupne igre, posebne su zadatke dobili mladi igrači iz ansambla – Maja Grnja, Ljiljana Višekruna i Toni Ranđelović (svi diplomirani učenici novosadske Baletske škole u klasi V. Felle). Svoje uspešne kreacije potvrdili su i iskusni igrači M. Babuška, R. Varga, D. Vlalukin, zatim A. Goduljan, L. Miler-Hristidis i drugi.

Solisti opere su ponešto iskakali iz osnovne scenografske i narativne zamisli, ali su zato glasovno sugestivni bili G. Kojadinović (sopran), I. Kantor-Vasiljević (mecosopran), I. Nikolić (tenor) i S. Stanković (bariton). To je bio slučaj i sa horom u prvom delu (zar bar hor nije mogao pevati bez nota, koje okreće tokom predstave?). Ceo spektakl je u svojim rukama držao dirigent Miodrag Janoski.

(Dnevnik, 11. jun 1992, preštampano u Pozorište, br. 9/10, 1992)

Delimično ostvareno

Uz izvođenje baleta *Serenada* i opere *Jolanta* P. I. Čajkovskog

Danas je uobičajeno da se na poznate muzičke kompozicije sačini balet bez konkretne priče ispričane pokretima. Pre 60 godina, međutim, kada je Balanšin prvi put postavio balet *Serenadu* (1934), nepoznatu istoimenu orkestarsku muziku P.I.Čajkovskog (1978), bila je nova ideja da se na sceni ostvari jedinstvo muzike i igre, uz odsustvo konkretnog sadržaja. Time se otvorio kreativni proces pretakanja muzičkih dela u igru u kojoj koreograf ostvaruje različite ciljeve. On može prevesti strukturu muzičke sheme u igračku, dočarati atmosferu ili emocije koje muzika nudi, ili, pak, igrom načiniti distancu u odnosu na ono što

muzika jeste, bilo da je predstavi kao parodiju, bilo na neki drugi način. No, bez obzira na to koji cilj koreograf izabere, mora mu ostati dosledan u svojoj koncepciji.

Atmosfera iznad koncepcije. U novosadskoj predstavi koju je koreografski pripremio gost iz Beograda, Vladimir Logunov, nije se osetila celina koncepcije. Činilo se u početku baleta da koreograf pre želi da igrači izraze atmosferu: spokojstvo i radost – dva osnovna kontrasta u kompoziciji – ali igračka sredstva koja je za tu nameru odabrao nisu dovoljno markirala razlike u atmosferi i raspoloženjima. Tako se nametnuo utisak istosti kroz celu koreografiju. Logunov je izdvojio dve ženske i dve muške igračke solo uloge (kod Balanšina je to igračica sa dva partnera), dok je ansambl dobio ulogu orkestra u igri. Maja Grnja je u svoju igru utkala ženstvenost i eleganciju pokreta, što se pre činilo da je njena individualna igačka odlika negoli poseban koreografov zahtev. U igri Oksane Storožuk odslikavale su se sve prednosti kijevske baletske škole, koju uspešno reprezentuje i na našoj sceni, dok su partije muških igrača (Rastislav Varga i Mihail Babuška) pre signalizirale da je poslednji momenat za podmlađivanje muškog solističkog ansambla, nego što smo bili u prilici da prepoznajemo izrazite koreografske intencije u stilu, tehnici ili izrazu.

Koreograf Vladimir Logunov učinio je poseban napor da spase ono što se spasiti nije moglo. U poslednjem momentu je preuzeo koreografski zadatak inače prvobitno namenjen drugoj osobi, radio je s ansamblom u kome trenutno nema rukovodstva (ni šefa, ni pedagoga, niti stalnog sekretara), a odsustvuje znatan broj sposobnih igrača: u besparici koja vlada u celoj pozorišnoj kući, a zbog kratkoće spiska, izostavićemo nabrajanje druge vrste umetničke (ne)saradnje, kakva je ona između dirigenta i ansambla na sceni. Tako je jedna plemenita namera koreografa i uprave kuće ostala neostvarena, barem za ovaj put, mada je ceo ansambl, čini se, sarađivao s osnovnom koreografovom namerom.

Na putu obnove. Iste večeri izvedena je i lirska opera u jednom činu *Jolanta* (1982) P. I. Čajkovskog, obnovljena verzija iste predstave iz 1987. u režiji ruskog reditelja J.Šarojeva, a uz obnoviteljski posao Borivoja Popovića, gosta iz Beograda, i istom podelom glavnih uloga. Priču o slepoj kraljevoj kćeri, Jolanti, koja ima sve sem vida, kompozitor smešta u srednjovekovni ambijent, dodajući mu veliku dozi lirske topline za devojku koju je otac udaljio od sveta onih koji vide u svet konstruisan za nju, slepu.

U ovoj romantičnoj operi ulogu Jolante pevala je Branka Oklješa, njenog oca, kralja, Branislav Jatić, a grofa Vodemona Slavoljub Kocić. Orkestrom je rukovodio Miodrag Janoski.

Jednočinkama baleta *Serenada* i opere *Jolanta* Srpsko narodno pozorište obeležava stogodišnjicu smrti velikog ruskog kompozitora Petra Iljiča Čajkovskog. Sem opšteg slavljeničkog okvira, ova dva dela poznatog kompozitora povezuju scenografija Milete Leskovca (funkcionalna u operi, bez mnogo opravdanja u baletu) i kostimi Mirjane Stojanović-Maurič. Ova dela sjedinjuje i opšta namera uprave pozorišta da prevaziđe probleme sa kojima se teatar u ovim uslovima suočava i prikaže publici bar deo pozorišne umetnosti na koji su navikli.

(Dnevnik, 29. januar 1993)

Fantazije Čajkovskog

Prvu ovogodišnju premijeru ansambla baleta SNP-a čine četiri jednočinke koje objedinjuje muzika Petra Iliča Čajkovskog: *Hamlet* (1888), *Frančeska od Riminija* (1876), *Romeo i Julija* (1869), *1812. godina* (1880).

Već naslovi ovih baleta upućuju na postojanje literarnog predloška za igru u tekstovima Šekspira i Dantea, odnosno na istinit istorijski događaj iz rata Rusa i Francuza pa gledalac želi da dogradi novo baletsko iskustvo na već znano literarno i istorijsko, da potvrdi asocijacije koje već ima na junake i događaje iz tih dela.

Koreograf. Ali gost-koreograf iz Kijeva Vladimir Pavlovič Fedotov, smatra da: *Balet ne treba da prepričava nego da donosi unutrašnja osećanja aktera i njihov karakter koreografskim sredstvima*. Opet smo pred problemom funkcije libreta u baletu, koji je isti i za V. P. Fedotova – pronaći sredstva kojima se neće slediti naracija nego osećanja, a učiniti to dostupno gledaocu za kojeg je balet igran.

Gledalac međutim očekuje da do poruke stvaraoca dođe kroz poznat mu sadržaj i traži stožere priče u gestovima i situacijama na sceni, da bi se podsetio tragičnih osećanja u svakoj priči posebno. Jer, reč je ovde o tragičnim likovima žena zbog osvetničkih poriva muškaraca.

Najpre Ofelija u *Hamletu*, zatim Frančeska, pa Julija, a za svečanu uvertiru *1812. godina* koreograf je sam sačinio takav aktuelan libreto u kojem je osnovna ideja *o stradanju žena u ratu od posledica rata*. Nažalost, nisu uvek jasni ključni momenti tragedije ovih žena, pa onda ni opredeljenje koreografa za takav ishod. On se ne bavi socijalnim, kulturnim, ženskim osobinama likova iz perspektive ovoga vremena, već pre svega igračkim formama i njihovim vizuelnim oblikovanjima, pa nam, nažalost, ti ženski likovi u njegovoj viziji ostaju ne-

dorečeni i čini se da koreograf opravdava osvetničke težnje svojih junaka.

Ima li on ikakvih opravdanja za Frančesku (zaljubljenu u muževljevog brata, *ženu okrutnog tiranina*, koji je poseduje prevarom), dok svi zajedno trpe u paklu zbog telesnog uživanja? Ima li koreograf novu interpretaciju Ofelije koju Hamlet ne razume? Ima li poruke nakon trijumfalne pobede Rusa nad Napoleonom za ceo ženski svet koji je u svakom ratu žrtva, bez obzira da l' je reč o pobedi ili porazu neprijateljske vojske?

Samo zbog svoje neangažovane pozicije ostaju ove baletske minijature blede u inače uredno urađenom pedagoškom i koreografskom poslu.

Igrači. S druge strane, ovakva kompozicija predstave dozvolila je igračkim talentima velike mogućnosti. Najpre dvema igračicama: Oliveri Kovačević Crnjanski u igri Frančeske i Ljubavi u *1812. godini* i Oksani Storožuk-Vlalukin kao Juliji i Ofeliji. Obe su izrazito spremno i igrački zrelo ostvarile ono što je koreograf tražio. Zatim, igračima: Hamleta je igrao iskusni Dragan Vlalukin, a novinu u ansamblu daje solista iz Kijeva, Oleg Dedogrjuk, kao Romeo i Paolo, igrač svežih pokreta, lepe igračke figure i doslednog razumevanja koreografove ideje o izrazu kao nadređenom sadržaju. Toni Ranđelović je imao relativno težak zadatak u ulozi strastima rastrzanog Frančeskinog muža i predvodeći Kapuletijeve. Rastislav Varga je bio dostojanstveni kralj, a kraljica Maja Grnja u *Hamletu*. Ostale uloge su tumačili članovi Baleta.

Scenografija i kostimi. U nepovoljnoj finansijskoj situaciji u kojoj se Balet SNP-a danas nalazi, bilo je gotovo očekivano da se ove igračke minijature igraju u dekoru pozajmljenom iz ranijih predstava, pa se može činiti ne sasvim srećan izbor iste scenografije (Milete Leskovca) u kojoj su se četiri različita događaja igrala, čemu je pomogao izbor iz postojećeg fonda kostima Mirjane Stojanović Maurić.

Uprava Baleta je očigledno s pravom smatrala da je bolje igrati i pokazati nove talente, makar i u polovini sezone koja brzo prolazi, nego čekati idealne finansijske uslove za sveobuhvatno prikazivanje.

Otuda treba pozdraviti napor svih koji su doprineli da se predstava oformi i pred nama ostvari kao znak završnice proslave mukotrpnih 45 godina postojanja Baleta (1950-1995).

(Dnevnik, 29. decembar 1995. str. 12; Pozorište, septembar – decembar 1995. str. 18; deo u Orchestra, *br. 3, zima 1996. str. 39)*

Poema o ljubavi

Na muziku P. Vangelisa i S. Divjakovića koreografiju je postavio V. Logunov

Iz naslova se nazire da je pod jedinstvenim nazivom *Poema o ljubavi* gledaocima ponuđen subjektivni doživljaj njihovih stvaralaca. Koreograf Vladimir Logunov je objedinio dve jednočinke jednim stilskim okvirom koji je u osnovi otklon od klasičnog baletskog izraza, ali usmeren u različite druge smerove pa se pre može govoriti o eklektičnom pristupu, nego posebnom.

Dve poeme objedinjuju opšti motiv ljubavi – u prvoj *Pruži mi ruku Terpsihora* na muziku grčkog kompozitora Papatanasija Vangelisa, reč je o subjektivnoj, gotovo autobiografskoj, ispovesti koreografa o ljubavi prema igri. U drugoj, to je ljubav pesnika prema poeziji, oličenoj u ženi kao stvarateljki života. Za obe ljubavi gotovo je očekivano u baletu da se vizuelno ovaplote ženskim telom u scenskom prostoru.

Iz programa izdvajamo da gledamo *sanjariju o snu* i da *san ... ima svoju dubinsku logiku i priču*. Tu priču svaki gledaoc sam za sebe konstruiše (što je samo po sebi ozbiljan zahtev pa mu ovde, možda, nije potreban kritičar kao posrednik između javnosti i teatarskog čina. No, upućujemo na osnovni kostur priče koji bi, izgleda, mogao biti sledeći. Njega, umetnika, koreografa lično (Oleg Dedogrujk), goni Ona, Terpsihora, muza igre, da iskaže stvaralaštvo koje ima po Njoj, Božjoj milosti (Oksana Storožuk-Vlalukin), a za inspiraciju toga nagona stoji mu, naravno, Ona – igračica (Olivera Kovačević-Crnjanski) pomoću koje stvaralaštvo biva dogođeno, sve dok se pokorava svojoj muzi (Maja Grnja). *Žena je oduvek, neosporno, i najveći podstrek ljudskog uma i ljudske energije. Ona je inspirator kao i Bog i priroda, mada sama nije tvorac. Ali ipak više vredi žena kao inspirtorka, nego da je i sama tvorac*, odzvanjaju Dučićeve misli dok gledamo ovu predstavu ostvarenu Njome i po Njoj.

Vreme i prostor. Pitanje koje koreograf želi da reši za sebe pred nama, jeste kako stvaralaštvo na koje je pozvan, i za koga ima dar, ostvariti tako da se on sam ogleda u njemu. Pomaže mu u tome scenograf, Boris Maksimović, rešenjem sa ogledalom postavljenim na sredinu scenskog prostora u koje se odsijava sve ono što je umetnik namenio spoljnom svetu za gledanje (doduše u pomalo iskrivljenoj optici).

Kostur priče ostvaren igrom u prostoru, gledalac tek nazire iz teksta libretiste Simona Grabovca. No, ako mu se asocijacije zadrže samo na vizuelno-igračkoj dimenziji, onda će svakako užitak poneti

gledajući plastičnu i doživljenu igru Maje Grnje u ulozi Terpsihore, one koja koreografa inspiriše (i nas, gledaoce), kao individualna snaga i moć koju dodeljuje i kojom vlada. *Žena vredi samo onoliko koliko inspiriše čoveka, bilo velikog artistu ili maloga borca u životu*, zvone nadalje Dučićeve reči dok se polako završava ovaj, po svemu ženi samo prividno naklonjen balet, a u osnovi, potiskujući je u tradicionalnu ulogu inspiratorke, a ne graditeljke. I tako, ove jednočinke slede opšti trend u libretističkoj baletskoj praksi kod nas.

Druga jednočinka pod nazivom *Predsmrtna ljubavna pesma*, na muziku Stevana Divjakovića (sadašnjeg upravnika Kuće), samo je neka vrsta potke na kojoj je koreograf tkao strukturu igre tek toliko da asocira sadržaj stihova u pokretu. Kompozitor je želeo minimum sredstava da podstigne maksimalnu funkcionalnost zvuka i boja u mediju elektronske muzike. Ta želja da u okviru svoga muzičkog opusa učini korak napred, otežala je zadatak koreografu koji u muzici nije mogao naći dovoljno dramaturškog oslonca koje stihovi nude. Otuda se odlučio da pokretom, kao što muzika hoće, samo stvori atmosferu, naročito krupnih scena. Međutim, odsustvo kulminacije gestova i muzičke komponente davalo je dovoljno vremena gledaocu da uživa u inspirativnim kostimima Jasne Petrović-Badnjarević i dosluša potresne stihove pesnika: *O, braćo, samo smrt će ugasiti moju tugu – preklinjem te, Gospodaru, giljotiniraj brzo*!

Stihovi i učinak. Dominantno slušanje stihova srednjovekovne indijske ljubavne poezije, koje inspirativno čita Miloš Stanković, nametnulo se samo po sebi. *Predsmrtnu ljubavnu pesmu* peva pesnik u očekivanju giljotine zbog zabranjene ljubavi. Osnovno vreme događanja jeste sadašnjost, trenutak iza koga više nema ni prošlosti ni budućnosti: *Još danas o njoj... razmišljam; još danas ... svojim telom obaviću je* ... Tu vremensku neobeleženost scenograf nam je signalizirao velikim zvonima koja dominiraju zatvorenim prostorom (zapravo ga prividno zakrčuju). Kao u floskuli (u kojoj je gledalac na njenom samom začelju), unutra su, sasvim uronuli u događaj, provlače se na mala vrata puna sumnje i dima, svi oni. Scenografija je, zapravo, ono što vuče ceo projekat unapred.

Ostaje utisak da istraživački tim (kompozitora, koreografa, i libretiste) zastaje kod susretanja kako bi se jasno videle paralelna događanja u tri medija – reči, muzici i pokretu. Nedosegnut ostaje sledeći stupanj, potpunog prožimanja u novo, za gledaoca neophodno, jedinstvo sadržaja i forme.

Očigledno je da je Kući stalo do ovog eksperimenta (što dokazuje i prisustvo Ministarke kulture na premiji). Tako je Balet, svojom trećom premijerom u ovoj sezoni pokazao da može sopstvenim snagama prebroditi teškoće, kako je to obećala direktorka Baleta, Erika

Marjaš Brzić, preuzimajući rukovodstvo. A snage i nisu male: sada već iskusna Oksana Storožuk-Vlalukin pleni svojim iskustvom, profesionalnošću i lakoćom igre; Olivera Kovačević-Crnjanski je igračica u usponu koja traži sopstveni put, a za razliku od nje, Maja Grnja je već sada igračica osobene idividualnosti. Muški solisti kao da nude optimizam: Oleg Dedogrjuk izvrsan partner, istančanih linija i muzikalnosti; Dragan Vlalukin nedovoljno iskorišćen, a na samom pomolu su Siniša Leber i Stevan Sremac. Ceo projekat prati i izuzetno inspirativan plakat za predstavu Radula Bošković čiji su crteži oblikovali, po svemu specifičan dizajn programa za predstavu (urednice Dušanke Radmanović).

(Dnevnik, 16. april 1996. preštampano u Pozorište, april – jun 1996, str. 15)

Najlepše pevaju zablude

Balet prema pesmama B. Miljkovića u koreografiji K. Simića



Na novosadskom letnjem festivalu u otvorenom prostoru (*kod suvog drveta* na Petrovaradinskoj tvrđavi) izvedena je premijera baleta *Najlepše pevaju zablude*, sačinjena prema pesmama Branka Miljkovića, u koreografiji (režiji, kostimima i scenografiji) Krunoslava Simića, prema libretu Simona Grabovca, uz muzičku paletu Bode Markovića. U ovoj jednočinki zamisao stvaralaca je bila da se filozofska shvatanja pesnika Miljkovića prošara njegovom autobiografskom sadržinom (*smrt svoju u glavi nosim*) i time primeruje kako lična tragedija pojedinca može dovesti do filozofskog shvatanja poezije: zadatak poezije nije u tome da odrazi stvarnost već da je pobedi i rastvori.

Kojim su se sredstvima služili stvaraoci predstave?

Libretista Simon Grabovac odabrao je iz opusa pesama Branka Miljkovića one delove koji mogu poslužiti za igračku naraciju ulančavajući ih u 9 eta-

pa tragičnog pesnikovog života. Time je želeo da potvrdi pesnikovu ideju da samo ono što je postalo unutrašnja stvarnost, može biti izvor poezije. Počinje sa senkama smrti (1), tj. nagoveštajem tragičnog kraja jednom umetničkom životu, zatim prolazi kroz mladost Branka Miljkovića (2); prvu ljubav (3) u koju se već uvlači crna nit (4); određuje njegova sudbina (5) i put koji će biti svetlost i tama (6) jednim delom zbog neostvarene ljubavi (7); drugim delom zbog života samog koji je tamni vilajet (8), i napokon, put ka anđelu uništenja (9). Ovaj sadržaj otelotvoruju Pesnik (Konstantin Kostjukov), Ostvarena (Gordana Simić) i Neostvarena Ljubav (Oksana Storožuk-Vlalukin) uz stalno prisustvo i tutnjavu neidentifikovanog Zla (Dragan Vlalukić, Nenad Jeremić, Krunoslav Simić).

Glavna je pesnikova reč. Koreograf Krunoslav Simić dao je u predstavi glavno mesto pesnikovoj reči: čitani stihovi vladaju prostorom i vremenom predstave (u programu izostaju imena čitača poezije). U njima pokreti igrača samo primeruju ono što je suština poezije, i u tome je manjkavost koreografovog teorijskog opredeljenja u onome što zovemo multimedijalni pozorišni čin. Takav čin mora rešiti nešto što se samo igrom, ili samo pesmom, ne može dobiti. Koreograf ima i opravdanja za to. Na odabranom otvorenom prostoru nije imao velikih tehničkih mogućnosti za sintezu u pozorišni čin prirode koja, inače, pulsira čitavom poezijom i onoga što je pozorište: mogućnosti za svetlosnu dinamiku su bile ograničene (verujemo iz finansijskih razloga), prostor u koji igrači ulaze i iz njega izlaze najpre je mali, a zatim je i nedovoljno markiran kako onaj prostor u kojem se događa pretvorba života u duhovnu poruku, pa je gledaocu ostao utisak dobrog eksperimenta.

Osnovna pitanja. Krunoslav Simić je danas, uz Lidiju Pilipenko i Vladimira Logunova, najvidljiviji koreograf u našoj sredini. Sa novosadskim baletom je ostvario *Grk Zorbu* i *Kraljevu jesen*, pored upravo završenog posla. Danas je jasno da ga interesuju baleti sa sadržajem u kojima se može dati odgovor na osnovna egzistencijalna pitanja – život, ljubav (*Kraljeva jesen; Grk Zorba*) ili, stvaranje (*Najlepše pevaju zablude*). Ovako ambiciozan koreografski plan nas uverava da još treba da pričekamo doradu zanatskih finesa pomoću kojih namišljeno prelazi u materijalno-teatarsko. Stepen udaljenosti koreografa kao stvaraoca i gledalaca kao potrošača, nažalost, još uvek je priličan.

Igrači su sledili namisao koreografa: Konstantin Kostjukov (kao Pesnik), najviše je pokazivao svoju sposobnost za partnerstvo i lepo telo šetajući prostorom *scene*, Gordana Simić je izvanredno plastično i igrački produhovljeno doživela prvu ljubav sa Pesnikom, što vredi i za Oksanu Storožuk-Vlalukin za Neostvarenu pesnikovu ljubav. Dragan Vlalukin, Nenad Jeremić i Krunoslav Simić bili su ona tamna strana

Pesnikove stvarnosti, oni crni gavrani koje nose slutnju, mrse planove, prizivaju smrt i pritom sakrivaju maskama lice pred Stvaraocem i Pesnikom. Jer, Pesnik je ovde doveden do nivoa Boga, razapet od onih za koje je stvarao, ali čiju čašu krvi on nije popio. Možda je u tome problem i Krunoslava Simića kao stvaraoca – preuzeti koreografske slabosti jugoslovenskog baleta i okrenuti ih u dobro. To je stvaralački teret danas koji neko od postojećih stvaralaca mora dobrovoljno podneti.

(Dnevnik, 30. jul 1996)

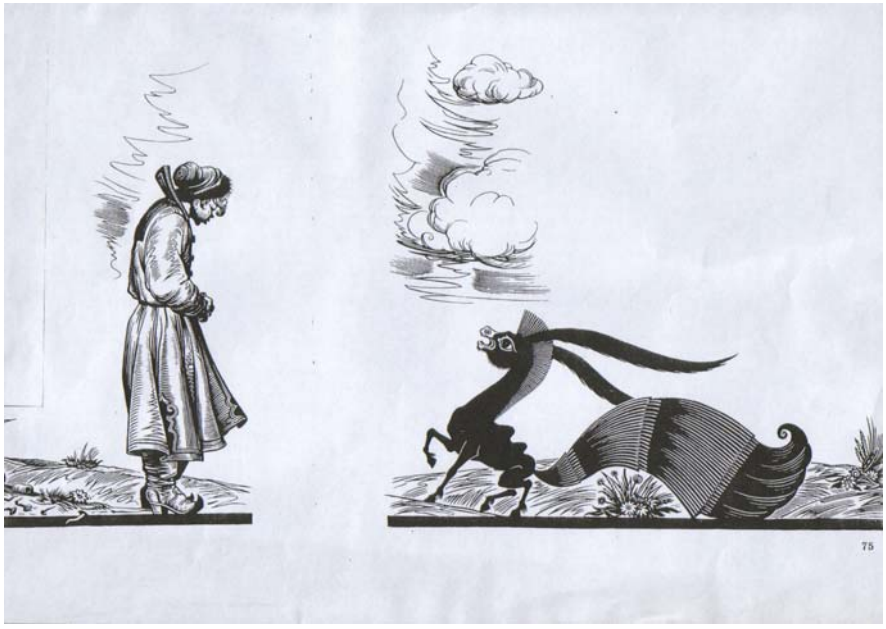
Konjić Grbonjić

Balet u dva dela i osam slika, prvi put izveden u Moskvi 1960. godine

Kao prvu ovogodišnju premijeru Balet Srpskog narodnog pozorišta obnavlja *Konjića Grbonića*, za koju je, prema motivima omiljene ruske bajke P. Jeršova, muziku napisao Rodion Ščedrin, poznati ruski kompozitor. Koreograf novosadske predstave je Viktor Litvinov, gost iz Kijeva, a glavnu ulogu je igrala Oksana Storožuk-Vlalukin, prva igračica Baleta, koja nam je iz Kijeva došla pre 6 godina. Ovaj ruski tim umetnika sačinio je dopadljivu baletsku predstavu u kojoj se oseća štimung ruskog folklora. Predstava je namenjena pre svega mladima i deci. Obilje humora i dosetljivih igračko-pantomimskih scena, daje celoj predstavi dinamiku i svojstven ritam. Kritika je pre 6 sezona pozitivno ocenila upravo tu komponentu predstave i koreografije, što je i u samoj pozorišnoj Kući potvrđeno nagradom *za predstavu u celini* (u sezoni 1989/90), a ukupno 29 odigranih predstava (u Novom Sadu i na gostovanjima), potvrđuje njen dobar prijem kod publike.

Ruska klasična škola. U obnovljenoj predstavi, zasnovanoj na dobrim tradicijama ruske klasične škole, valja pohvaliti izvođače, najpre Rastislava Vargu u ulozi Ivanuške, budući da je imao najširi raspon različitih zadataka (mladi veseli seljak i prerušeni princ). Pokazao je, po ko zna koji put, kvalitet velikih igrača, dobru koncentraciju tokom cele predstave i da je izuzetno pažljiv partner u duetnoj igri, sa finim osećajem za komično. Oksana Storožuk-Vlalukin održala je svoj standard odgovorne i ozbiljne igračice u ulozi Lepote devojke (nije dobar prevod sa ruskog u sadržaju programa – *Cardevica*). Nažalost, ni koreografsko scenska rešenja nisu joj bila sasvim *na ruku* da postigne dominirajuću poziciju na sceni. Jasna Kovačić u ulozi Konjića Grbonjića, bila je zaista vragolasta, tehnički gotovo savršena, uz mnogo smisla za humor i igru sa partnerom. Ona je *vukla* predstavu kroz priču (libretisti V. Vajnonen i P. Maljarevski, 1960) i na taj način postala gla-

vna ličnost zapleta i otpleta. Ulogu Cara i u ovoj postavci imao je Dragan Vlalukin, za koju je 1989. dobio godišnju nagradu Kuće, jer *je svojim individualnim umetničkim nadahnućem ostvario svoju ulogu na najkvalitetniji način*. Nakon šest sezona, malo je ponestalo nadahnuća i one igračke preciznosti koju svaka komična uloga ipak mora imati.



Novi dirigent. Scenografija Radula Boškovića u nekoliko scena nagoveštavala je da je reč o nekoj iščašenoj bajci (padajuće zlatne kupole grada na zavesama), sa akcentom na savremenosti i romantičnoj viziji obećanog, što svaka bajka u podtekstu nosi, najizrazitije prisutno u izboru boja. Kostimi Jasne Petrović-Badnjarević skladno dopunjuju ovu zamisao scenografa u svakom detalju, insistirajući na komičnom. Naročito to reprezentuju raskošni kostimi sajamskih žena, sa pomalo otkačeno vezanim maramama na glavi. Najprijatnije iznenađenje na ovoj predstavi ostvario je novi dirigent u Kući, mladi Dušan Mihajlović (r. 1967) kome je ovo prvi dirigentski susret sa baletom. Obrazovan u Moskvi, imao je puno razumevanje za muzičku partituru Ščedrina, koji opet, u muziku pretače melos ruskog folklora, što je osnova ovog celog baleta.

Obnovom *Konjića Grbonjića* uprava Baleta je želela da premosti prazninu u postojećem repertoaru i ponudi mladoj publici svoj deo baletskog kolača. Za razliku od ruske mlade publike, koja odrasta uz priču o Konjiću Grbonjiću u svakodnevici (jer je ova bajka deo ukupnog inventara priča uz koje deca odrastaju u ruskoj kulturi), našoj

mladeži sadržaj bajke nije toliko deo svakodnevice, niti po poruci (car je glup i tašt), niti po originalu priče, a još manje po izmenama koje je koreograf nužno morao uneti u inače veoma digresivan osnovni sadržaj bajke. Otuda su potrebni dodatni uputi, kao što je štampani ili pričani sadržaj predstave. U predstavi je sama narativna nit dovoljno jasno gestovno rešena, ali samo onim gledaocima koji su već usvojili ili ovladali gestovnom simbolikom u baletskoj predstavi, što sa mladima najčešće još nije slučaj. Zato je ova predstava u isto vreme i dobro edukativno sredstvo za obrazovanje mladih o samoj baletskoj simbolici; a uživanje i humor su most kojim se u nju ulazi. Verujemo da će se u Kući i o ovom detalju baletskog znanja voditi računa kada predstava *krene u osvajanje najmađe publike*.

(Dnevnik, 6. oktobar 1996)

Izbiračica: trojstvo stvaralačkih darova

Muzika Z. Mulić, libreto, koreografija i režija L. Pilipenko, kostimi B. Jovanović, scenografija B. Maksimović, Malčika O. Storožuk Vlalukin; Tošica O. Dedogrjuk

Izbiračicu, po istoimenoj komediji Koste Trifkovića, u muzički jezik pretočio je talentovani novosadski kompozitor Zoran Mulić. Koristio se svim raspoloživim sredstvima da dočara vojvođanski okvir predstave: bački folklor, elemente modernog komponovanja i orkestracije, stilizovanu romsku baladu, sve u jednoj pitkoj sintezi stvorenoj za igru.

Baletski razgovor, uz pomoć novosadskog ansambla, kreira Lidija Pilipenko. Njen libreto čuva osnovnu ideju komedije, što je deo tradicije pojedinca u ovim prostorima. Međutim, ovoga puta poenta nije u poruci *probirač nađe otirač*, kako komediograf poručuje ženama svoga vremena. Ovde se jedna lakomislena ženska sujeta preobraća u ozbiljnu spoznaju o biranju kao odgovornosti. Za takvu vrstu duhovne preoblike glavne junakinje, Malčike, koreografkinja se poslužila snom, kao pogodnom formom za prevladavanje problema u realnom životu, a balom, kao društveno organizovanom igrom, da to sve saopšti svojoj okolini.

Disanje iste duše. Lidija Pilipenko ujedinjuje trostruku kreativnu snagu u ovoj predstavi: najpre iz Trifkovićevog teksta oblikuje libreto kao bilans unutrašnjeg govora Malčike i tuđeg govora (roditelja). Zatim za tako smišljen tekstovni okvir oblikuje inventivnu ko-

reografiju i, napokon, režijski je raspoređuje tako da predstava ima svoj sopstveni tempo i dinamiku. Po ovim osobinama stvaralačkog rada prepoznajemo je i u ovoj koreografiji, ali neponovljiva je u odnosu na druge baletske stvaraoce danas kod nas. Svaka njena praizvedba otvara novo pitanje u baletskom stvaralaštvu kod nas danas. Njena višegodišnja saradnja sa kostimografkinjom Božanom Jovanović i scenografom Borisom Maksimovićem druga je poluga trostruke povezanosti i razumevanja, što se u predstavi oseća kao disanje iste duše.

Ova baletska predstava daje velike mogućnosti mnogim solistima. Najpre buket tri ženske uloge: Oksana Storožuk-Vlalukin kao Malčika, umela je u gest da pretoči sve zahteve koreografa, a tražila je mnogo: glumu, tehničko savršenstvo, pre svega u lirskim delovima duetne igre sa Tošicom. Druge dve ženske uloge su kao dopuna ili kontrast Malčiki: Saveta, njena rođaka, plemenita, lirska, iskreno zaljubljena u Branka. U interpretaciji Dijane Kozarski ona je snažna i suzdržana, a u viđenju Maje Granje (druga podela) nežna, lirska i produhovljena. Obe igračice lepih linija, sve duetne igre ostvarile su visoko profesionalno. Treća je Milica, Malčikina drugarica, u interpretaciji Olivere Kovačević Crnjanski kao prostodušna i umiljata i Olivere Gavrilov (druga podela) kao lepa i mladalačka (kojoj je ovo prva veća uloga u novosadskom ansamblu).

Prekretnica u novosadskom baletu. Slede tri muške uloge. Olek Dedogrjuk kao Tošica, iskreno i bez ograničenja zaljubljen u Malčiku, prijatno je iznenadio glumačkom transformacijom od jednog nespretnog, sramežljivog i svima smešnog prosca, do princa iz Malčikinih snova. Branko – Evgenija Rudenko i Anatolija Voroncova (druga podela) ostaje kao ozbiljan, ne samo glumački, nego i igrački lik. Izvanrednu glumačko-igračku minijaturu doneo je Dragan Vlalukin kao Štancika.

Rastislav Varga i Toni Ranđelović (druga podela) igraju lik gospodina Sokolovića sa merom koju zahteva uloga starijeg gospodina. Njegova žena Tanja Širočka nezamenljiva je Jeca u ovoj predstavi: sa talentom za grotesku i fini stil istovremeno blage i mazne vojvođanske snaše. Gospodin Timić Zorana Radojčića je elegantan, njegova žena, gospođa Kata, vesela i sa smislom za prodaju vesti, Gabrijela Teglaši Velimirović i Gizela Veličković (druga podela). Jovana slugu igraju Stevan Sremac i Apostol Hristidis.

Predstava *Izbiračice*, kao i pre deset godina *Večitog mladoženje* u koreografiji Lidije Pilipenko i na muziku Zorana Mulića, predstavlja prekretnicu u novosadskom baletu, jedan od onih trenutaka u istorijskom razvoju kada se vrednosti preispituju.

(Dnevnik, 17. april 1997, str. 14, preštampano u Pozorište, april-jun 1997. str. 7-8)

Zašto su važne praizvedbe?

Prisustvujemo jednom nesvakidašnjem događaju. Povod je prvo izvođenje (praizvedba) baleta *Izbiračica*. Ovde je praizvedba teatarski termin i znači prvo izvođenje nekog novog dela uopšte, u ovom slučaju nama poznate *Izbiračice* Koste Trifkovicć izvorno pisane kao dramski tekst.

Zašto su važne praizvedbe? Zato što se u njima daje mogućnost stvaraocima da javnosti predoče nešto novo, nešto što do sada nije bilo poznato, ili nešto na novi način viđeno. I baletski ansambl Srpskog narodnog pozorišta je od 1965. do danas, dakle pune dvadeset i dve godine, imao na repertoaru prva izvođenja. Nažalost, gotovo nijedno nije zaživelo duže od jedne ili dve sezone, a neke su igrane samo nekoliko predstava. Nijedna nije ponovljena na nekoj drugoj baletskoj sceni u zemlji. To bi moglo značiti da ono što je u ovakvim predstavama bivalo novo, u sredini nije bilo dovoljno prepoznato kao takvo i odlazilo je zajedno sa vremenom u stranice istorije. Prepoznati novo i dobro, a onda ga održati, i u baletu je, kao i u našoj kulturi uopšte, nešto što nema tradiciju.

Događaj kojem danas prisustvujemo, verujem, imaće prekretničku ulogu u Baletu SNP-a, a možda i u istoriji jugoslovenskog baleta.

Događaj su zapravo omogućile dve velike stvaralačke ličnosti našeg baleta zajedno sa svojim saradnicima: Erika Marjaš-Brzić, koja je svoj vek primabalerine provela upravo u ovom ansablu u kojem je već nekoliko godina na funkciji direktora i Lidija Pilipenko, koja je svoj vek primabalerine provela u Baletu Narodnog pozorišta u Beogradu gde je odnedavno ponovo na funkciji direktora Baleta. Erika ima dar da sarađuje, da sluša želje i talente drugih, da ženski i nevidiljivo tka svoj organizatorski vez, čime je pripremila bazu u samom baletskom kolektivu i u Kući, da Lidija pusti maha svom, rekla bih, neobuzdanom stvaralačkom daru. Erika je gradila temelje za Lidijinu kuću, i to ne na pesku, ne od gline, već ju je gradila svojim poverenjem i u Lidiju i u ansambl – da se predstava može dogoditi. Tako se ovaj događaj temelji na uzajamnom poverenju dveju umetnica koje dejstvuju solidarno. U tome vidim jedan novi senzibilitet koji može poslužiti kao opšti model saradnje i solidarnosti za svaki stvaralački pozorišni čin.

Od samog početka bilo je jasno da ova predstava mora biti događaj sezone što je, opet sa smislom za događaj, Eva Nađ, iz školskog programa TV NS sa svojom ekipom beležila na filmsku traku. Vizuelnim medijem je dokumentovala proces stvaranja predstave *Izbiračica* u svim segmentima i etapama. Mi, dakle, prisustvujemo ovde sada pre-

zentaciji ove saradnje za koju će, verujem, kritika imati mnogo razumevanja.

Naravno, najveće poverenje u ove ženske inicijative imao je Upravnik pozorišta i na njegovom poverenju se danas čita rukopis sva-ke od njih pojedinačno.

* * *

Lidija Pilipenko je prisutna u umetničkom životu Beograda, Srbije, naše zemlje i sveta više od 40 godina. Već u šesnaestoj godini igra na sceni beogradskog ansambla, postepeno preuzima solo i prve uloge, da bi postala primabalerina. Još u doba pune igračke karijere počinje da se bavi koreografijom, najpre manje, a zatim ozbiljnije balete, da bi početkom osamdesetih igračku zamenila koreografskom karijerom. Dobila je za svoj rad niz nagrada. Hijerarhija vlasti je nije zanimala, ali kada je osetila da može stvoriti nešto novo u beogradskom Baletu, preuzima dužnost Direktora prvi put (1991 -1993) i ponovo od marta 1997.

(Pozorište, april – jun 1997, str. 3. Tekst izgovoren na konferenciji za novinare u povodu premijere 9. aprila 1997).

Ruski umetnici među nama

Krcko Oraščić muzika P. I. Čajkovskog, koreografija i režija V. Litvinov, dirigent D. Mihajlović, scenograf D. Tobdžić, kostimi J. Petrović-Badnjarević, naslovnu ulogu Klare tumači O. Storožuk, a princa O. Dedogrjuk.

Balet Srpskog narodnog pozorišta stavio je na repertoar klasični balet Petra Iljiča Čajkovskog *Krcko Oraščić* (*Ščelkunčik*, 1892) kao još jedan u broju onih klasičnih baleta bez kojih repertoar jednog ozbiljnog ansambla nije potpun. U isto vreme izbor upravo ovog baleta na radost je mladoj i najmlađoj publici koja tek stasava u ozbiljne ljubitelje baleta. Reč je o bajci koju sanja gotovo svako dete: devojčice o svom princu iz bajke, dečaci o ratu sa drugima, u ovom slučaju sa miševima koji čine zlo deci i ljudima. Libreto je sačinio Marijus Petipa po bajci E. T. Hofmana zasnovanoj na ideji borbe dobra i zla.

Ruski umetnici iz Kijeva dobili su poverenje uprave Baleta za ovakav umetnički projekat: koreograf i reditelj predstave je Viktor Litvinov, gost iz Kijeva, nama već poznat po igračkim gostovanjima (*Grk Zorba*) i prethodnim koreografijama; njegov asistent je iskusni peda-

gog Robert Kljavin; naslovnu ulogu Klare igra Oksana Storožuk, princa Oleg Dedogrjuk (Taras Zaharov alternacija), svi učenici kijevske baletske škole. Pored toga, muški deo ansambla popunjavaju uglavnom mladi igrači iz Kijeva. Ovakva podela igračkih zadataka već je preduslov za uspeh predstave, barem u zanatskom delu koji se odnosi na preciznost izvođenja baletskih pokreta ruske klasične redakcije.

Prijatna dinamika igre. Koreograf Viktor Litvinov uneo je određene izmene u sadržaj i u neke delove muzičke partiture, što nije niti novost niti nemoguće u baletskoj (i uopšte pozorišnoj) praksi. Uneo je i znatne novine u sam način kombinovanja pokreta u celine, čime je postigao prijatnu dinamiku igre, poletnost u interpretaciji. To je omogućilo mnogim mladim igračicama i igračima u ansamblu da pokažu svoje igračke mogućnosti. U tom smislu koreografija je dopadljiva i celovita, naročito u duetnim delovima, u interesantnim i neočekivanim podrškama. Zaokupljen kombinatorikom pokreta, koreograf nije u dovoljnoj meri obratio pažnju na režijska rešenja kojima se obezbeđuje neprekidnost pripovedačke niti (smena realnog i sna) pa u nekim delovima gledaoci gube značenje pripovedanja formirano igrom na sceni.

Solisti, pre svega igračice u ulozi Klare: Oksana Storožuk i (u drugoj podeli Jasna Kovačić), opravdavaju svoje zadatke, dodajući neke svoje detalje liku devojčice vezane još uvek za lutke, ali u snovima i za princa. Oksana Storožuk je superiorna u duetima, krhka, spretna, sa mnogo igračkog iskustva, više vremena je provodila u vazduhu nošena poverenjem i iskustvom Olega Dedogruka. Jasna Kovačić je igračku spretnost usmerila u samostalne varijacije budući da je partner mladi Taras Zaharov u ulozi princa prvi put zaigrao u ozbiljnoj i odgovornoj solističko-partnerskoj ulozi. Koreograf mu je pružio poverenje i znanje, ostaje još da scensko iskustvo u budućnosti doprinese njegovom stasanju u novog prvaka Baleta SNP-a.

Balet *Krcko Orašćič* zahvalan je za svaki ansambl jer ima mnogo solističkih uloga u kojima mogu da se afirmišu igrači različitih sposobnosti i umenja, kako mladi tako i stariji i iskusniji: Klarinu majku, brižno i dostojanstveno, igra Leonora Miler-Hristidis, oca Zoran Radojčić, a ulogu sredovečnog savetnika Droselmajera studiozno Rastislav Varga, a Toni Ranđelović pomalo magijski (druga postavka). Kraljicu miševa igra Dijana Kozarski bez alternacije, što svedoči o jedinstvenoj igračkoj ličnosti u ansamblu i poverenju koreografa u nju. Klarinog brata odigrao je Dragan Selaković, nestašno i dopadljivo (alternacija Milan Lazić). U igrama drugih naroda (španska, ruska, kineska, istočnjačka) koreograf nije želeo da svedoči autentičnošću igre ovih naroda, već onim što je naš stereotip o tim igrama dajući izuzetne igračke mogućnosti Draganu Vlalukinu (kineska); Ivani Đukić i Tanji Širočki (ruska), Oliveri Kovačević-Crnjanski (istočnjačka).

Uspešan bilans. Dirigent Dušan Mihajlović doprineo je celini predstave svojim zahtevom da muzika Čajkovskog zvuči kao samostalan deo baletske predstave, a manje da je u funkciji igre na sceni. Tako je raspevani *valcer cveća* i veliki duet Klare sa princom ostao gledaocima u sećanju kao izvrsno koncertno izvođenje.

Završavajući ovogodišnju sezonu Balet SNP-a nosi uspešan bilans: podmlađen ansambl opravdava ozbiljnost i obećava budućnost.

(Dnevnik, 28. februar 1998, str. 15)

Igri na slavu

Gala koncert u Baletu Srpskog narodnog pozorišta povodom Međunarodnog dana igre

Balet Srpskog narodnog pozorišta obeležio je 29. aprila Međunarodni dan igre koji je UNESCO ustanovio (1982) s ciljem da se u jednom danu ujedine sve igre sveta, slaveći njenu univerzalnost, a odbacujući podvojenost uslovljenu politikom, kulturnim i etničkim razlikama; veliča ljudsko prijateljstvo i mir kao one vrednosti koje su visoko iznad drugih. Uobičajeno je da poruku svetu za Međunarodni dan igre sačini neko od većih stvaralaca sveta. Ove godine autor dolazi iz Japana – Kazuo Ono (1906) – pionir moderne igre u Japanu. U delovima poruke svetu, prepoznajemo sopstvene i univerzalne misli o igri: *U bogatstvu prirode vidim korene igre. Da li to moja duša želi telom da dodirne istinu?* Poruka je jedna vrsta meditacije o pojedincu u univerzumu koji bez igre ne može živeti: *Želim da igram igru lude trave do poslednjeg otkucaja moga srca*, poručuje nam umetnik na kraju.

Balet je u sezoni, koja polako ostaje za nama, izveo jednu značajnu premijeru – *Izbiračica* Zorana Mulića, zatim je održao na repertoaru niz uspešnih predstava iz prethodnih sezona: *Žizela* i *Grk Zorba*, kao i operskih i operetskih, u kojima Balet ima značajan udeo: *Vesela udovica*, *Slepi miš*. Gala koncertom 49. sezona se na neki način završava uspehom. Uverili smo se u mogućnosti ukupnog baletskog ansambla nakon nekoliko godina strpljivog rada i kadrovskog, repertoarskog, koreografskog obnavljanja, u nov kvalitet koji uliva nadu.

Koncert je bio organizovan tako da predstavi novosadskoj publici dostignuća ruskih koreografa i kompozitora umnogome zaslugom neiscrpne igračke saradnje ansambla sa Robert Kljavinom. Odredivši

osnovni stilski okvir, iznijansirani pokreti ruske redakcije u pojedinačnim varijacijama i solo igrama, samo su jasnije plenili gledaoce u sali.

Šanse igrača. Odlomak iz drugog čina *Labudovog jezera* izveden na samom početku koncerta prizvao je nadu da je ansambl spreman za ozbiljan zalogaj u sledećoj sezoni. Maja Grnja je lirski i igrački čisto odigrala ulogu Odilije sa izvrsnom partnerskom ulogom Olega Dedogrjuka. Ansambl je bio izrazito ujednačen, mladalački osenčen igrajući pismeno originalnu koreografiju Ivanova. Veliki udeo u tome imaju repetitori, pre svega gost iz Kijeva Robert Kljavin, zatim Gabrijela Teglaši-Velimirović i Julijana Dutina.

Koncert je bila prilika da neke delove poznatih ruskih koreografija i koreografa vidimo prvi put kod nas. Na primer, Oleg Dedog-rjuk se oprobao u solo interpretaciji Ejfmanove koreografije *Spoznaja* na popularnu muziku Albinonija (*Adađo*). U nekim mestima silina izraza mu je nedostojala, ali je telesna interpretacija ove interesantne koreografije savremenog ruskog koreografa bila snažna. Nama manje poznatu solo igru *Istambul 1921,* ruskog koreografa Usmanova, izveo je sa mnogo energije Dragan Vlalukin. S druge strane, imali smo prilike da vidimo neke nama poznate igre, na nov način izvedene. Prvakinja Baleta Oksana Storožuk-Vlalukin odigrala je prvi deo ruske igre iz *Labudovog jezera* nežno i suzdržano poput velikih ruskih interpretatorki da bi, zatim, u drugom delu igra poprimila razigranost u vragolanstvo, kao da ne igra ista osoba. Njena ruska igra ostaje za pamćenje.

Od već afirmisanih igrača šansu su imali Toni Ranđelović, igrajući varijaciju iz *Don Kihota*, Dragan Selaković varijaciju iz *Korsara*, Dragan Vlalukin u efektnom gopaku iz *Taras Buljbe*.

Ovakva zamisao koncerta omogućila je publici uvid u mlade talente u baletskom ansamblu. Najpre je mlada Andreja Kulešević pokazala zrelost – u duetnoj igri (*Adađo*) i solo varijaciji (*Don Kihot*). Skladne figure, temperamentnog igračkog izraza i smisla za scenski doživljaj, ova mlada igračica gradi svoj put na novosadskoj sceni.

Šansa ansambla. U prvom delu koncerta šansu je imao ceo ansambl u *Poloveckom logoru* u kojem je do izražaja došla temperamentna i sigurna Dijana Kozarski (Tatarka) i lirski Maja Grnja (Robi-nja). U drugom delu koncerta izvedeni su najefektniji delovi Minkusovog *Don Kihota* u kojem je ansambl dobio svoju šansu: Tanja Širočka, Vesna Vlahović, Vesna Vukelić, Ivana Đukić. Veliki duet Kitri i Bazila igrali su Oksana Storožuk-Vlalukin i Oleg Dedogrjuk: čisto, temperamentno i sigurno.

I na ovom koncertu, u prepunoj sali, osećalo se zadovoljstvo igračkom manifestacijom. Na zahtev i interesovanje publike koncert će biti ponovljen u petak. Koncert može postati stalni vid saradnje novo-

sadske publike i ansambla baleta. Jedna uspešna sezona je time završena.

(Dnevnik, 7. maj 1998, str. 15)

Duboka tišina i *Buranjske pesme*

Prvu ovogodišnju premijeru u Baletu čine *Altum silencijum* (*Duboka tišina*), Stevana Divjakovića i *Karmina burana* (*Buranjske pesme*) Karla Orfa, u koreografiji Ištvana Hercoga uz libreto Đerđa Bema, gostuju iz Pečuja

Suprotno dosadašnjoj praksi, libreto nije štampan u programu priređen za premijeru, jer je namera koreografa da gledaoci interpretiraju viđene događaje na sceni na osnovu sopstvenog iskustva. Reč je o palom anđelu gde odrednicu *pao* treba shvatiti u dva značenja: metaforičnom – posrnulo je čovečanstvo i mi kao pojedinci u njemu, ne ispunivši očekivnje, čak zahtev, za srećan život na zemlji. Motiv moralno posrnulog anđela pred radostima ovozemaljskog života, motiv je mnogih umetničkih nadahnuća, kakvo je i ono likovno Hugo Simberga odslikano na zidu protestantske crkve u gradu Tampere u dalekoj Finskoj. Drugo značenje je ono koje se odvija pred očima gledalaca predstave: nakon užasnog vremena, anđeo je pao sa neba među zemljane i iskušava što život jeste; ljubav, uživanje u jelu, piću, životu.

Ako sada povežemo koreografa sa kompozitorom, a potom sa nama gledaocima, onda vidimo kompozitorovo zalaganje za *sintezu svih grana umetnosti*, najočiglednije programski izvedeno upravo u *Buranjskim pesmama* prvi put izvedenim pre 60 godina (davne 1937). Koreograf, koji se odluči za ovo delo, uzima u obzir kompozitorovo načelo i rešava odnos između muzike, hora i igre savremenim scenskim sredstvima, i to onim koja su već postala svojina naše teatarske baštine.

Jedno takvo rešenje već je u našem pamćenju pohranjeno nakon gostovanja u Novom Sadu (1992) sarajevskog baleta u koreografiji Dragana Boldina, uz izuzetnu scenografsku invenciju Miodraga Tabačkog: hor je zajedno sa igračima bio objedinjen materijalom boje peska (tačnije bez boje), peščani čovek, i time pružio signal da se radi o načelu teorijskog jedinstva koje proklamuje kompozitor. Istu ideju Tabački je ponovio i u novosadskoj predstavi iz 1992. u nešto modifikovanoj formi.

Pantomimsko prepričavanje. Gost iz Mađarske se, međutim, oglušio o ovaj Orfov zahtev o sintezi umetnosti što nam je signalizirao izmeštanjem hora u portal izvan scene i time ga zapravo izmestio iz događaja na sceni. U događajima na sceni ostala je svakodnevica nekog

srednjevekovnog ambijenta, igrački predstavljeno gotovo pamtomimskim scenama nama poznatim, na primer, iz *Vragolanke*, ili iz prvog čina *Žizele* (tačnije prvih baleta 18. veka).

Koreograf se odlučio za jednu vrstu igračke tehnike širem krugu gledalaca jasne iz svakodnevnog iskustva – pantomimskom prepričavanju (ne)zgoda jednog palog anđela uz mnogo humora, lascivnih scena koje hvataju vezu sa erotičkim tekstom iz stihova koje hor peva u originalu (na latinskom i storonemačkom) nama nerazumljivom jeziku (u programu za predhodnu premijeru stihovi su bili prevedeni na savremeni srpski jezik pa je bilo lakše razumeti sadržaj 25 pesama koliko ih je u ovoj scenskoj kantati).

Uz samo upućenima jasno ime baleta (Karmina burana znači Buranjske pesme, pri tome ostaje nejasno zašto Buranj), uz tekst pesama na nerazumljivom jeziku, koreograf jedino jasnim ostavlja pantomimske akcije na sceni (od baleta je to daleko). Ali, takvo igračko estetsko rešenje vraća nas u neki segment starine razvoja baletske igre u svetu i kod nas, a ne u budućnost koja sledi.

Tačnije, koreograf je preneo svoju već ranije sačinjenu koreografiju za potrebe baleta u Pečuju, malobrojnijeg od novosadskog i sa manjim igračkim potencijalom, pa nije imao sluha za bogate igračke mogućnosti odabranih solista i solistkinja u novosadskom Baletu. Kao logičan sled iz ove koncepcije je i zamena igre akcijom: režijski je u koreografiju Hercog uveo čitav niz rekvizita (predmeta) pomoću kojih se ostvaruje dinamika radnji (a ne igre) na sceni: akcija oko bureta, sa platnima, sa kostimima za maskenbal i dr. Sve puno humora, erotike i lascivnih aluzija.

Do sada je u Srpskom naraodnom pozorištu tri puta premijerno osmišljena kantata Karla Orfa za potrebe baletskog izvođenja. Najprije u koreografiji Ika Otrina (1964), predstava je igrana ukupno 10 puta, zatim po ideji i koreografiji Vladimira Logunova (1992), predstava je igrana samo 3 puta. Kada se osmišljavala treća izvedba na repertoaru u 1998. broj izvođača prethodnih mogao je biti jedan od kriterija za obnavljanje.

Altum silencijum. *Duboke tišine* (*Altum silentium*) Stevana Divjakovića, upravnika Srpskog narodnog pozorišta, nije pisano za igru, ali je programski usmerena ka sintezi umetnosti kao i Orfova muzika. Takođe je do sada tri puta izvođeno u baletskom obliku, uz različite nazive, a poslednji put zajedno sa *Karminom buranom* 1992. (3 predstave samo). I dok je za Orfovu muziku karakterističan ritam, taj neophodni element da bi nešto bilo igra, dotle je nedostatak izrazitog rit-ma u Divjakovićevoj muzici koreografu bio povod da uvede na scenu nešto čega nema.

Gost iz Mađarske je i u ovom delu načinio hijerarhiju vrednosti učinivši hor nevidljivim (smešten zajedno sa orkestrom u dubinu prostora), čime mu je dao drugorazrednu ulogu u ostvarivanju atmosfere. A ova je muzika pre svega to – asocijacija na starinu, na ono čega više nema, a to je tišina. Tu tišinu koreograf je razbio time što je igrački ispričao celovitu dinamičnu priču *žene koja ostaje bez muža i sina i njeno preživljavanje pre svega toga, protkano bolom i sećanjem na neke lepe trenutke proteklih dana, rađanje, smrt*, upućuje nas koreograf.

Ukratko, od načelne orijentacije za sintezom umetnosti kod oba kompozitora, videli smo dominaciju igre sa sadržajem bez programa i igračke inventivnosti koreografa. Igrači su se disciplinovano povinovali zahtevima koreografa: solisti su dobili zahvalne igračke zadatke; pre svega Dijana Kozarski (alternacija Maja Grnja) kao Majka u *Altum silentium*, a kao anđeo u *Karmini* Olek Dedogrjuk (Taras Zaharov u alternaciji), Oksana Storožuk (Andreja Kulešević) kao Devojka, Rastislav Varga kao Sveštenik, Dragan Vlalukin kao Momak. Ansambl je bio maksimalno uigran kao nikad do sada. Uspešna scenografija Saše Sekovića i kostimografija Marine Sremec. Orkestrom je dirigovao Miodrag Janoski.

Ostaju bar dva neodgovorena pitanja nakon prve premijere. U kojoj meri mogu biti vidljivi mladi kompozitori i kompozitorke u zemlji u pozorištima u kojima su kompozitori upravnici pozorišta? U kojoj meri mogu biti vidljivi na repertoaru domaćih ansambala mladi koreografi i koreografkinje u zemlji, a takvih je samo dva – u Novom Sadu i Beogradu – ako su koreografi stalno stranci? Na koji način mi to podstičemo stvaralaštvo mladih kod nas da ne moraju ići izvan granica zemlje i tamo postajati slavni?

(Dnevnik, 03.decembar1998. str.14)

Tehnika i duša

Šopenijana i *Bal kadeta*, kostimi M. Stojanović-Maurič, scenografija M. Leskovac

Upravo je 90 godina od prvog izvođenja *Šopenijane* u Petrovgradu. Ruski koreograf Mihajlo Fokin (1880-1942) najpre je balet postavio za Baletsku školu (1908) da bi, uz neznatna doterivanja, igra prešla na veliku scenu Marijanskog teatra (19.02.1909) i doživela veliki uspeh do naših dana širom sveta (negde pod nazivom *Silfide*). Podatak da je koreografija pravljena za učenike kaže nam da je Fokin imao na umu ograničenu virtuoznost učenika, ali je verovao da će oni uhvatiti

smisao Šopenove muzike – njegovu melanholiju i setu nacionalnog melosa (mazurke, valceri).

U vreme kada je balet stvoren Fokin je tek otpočinjao koreografsku karijeru (1905), pa *Šopenijana* pre svedoči o njegovom mladalačkom poimanju igre na početku veka, a manje o istraživačkoj istoriji ovog velikog inovatora klasičnog baleta u prvoj polovini 20. veka. To je vreme žive prisutnosti baletske igre 19. veka: igre zasnovane na minimalnoj tehnici, plivajućim pokretima ruku i izduženoj liniji tela u stilu Marije Taljoni (nama znane iz igre Žizele). To je igra atmosfere pre nego dokaz da telo može nadvladati zemljinu težu i preskočiti veliki prostor. Zadatak je ansambla da igra u paralelnim linijama isti pokret, bez kontrapunkta kako bi osećaj plivanja scenom ostao dominantan. Tadašnji igrači su lako ovaj stil interpretirali. Ne radi se o tehnici nego o duši koja prelazi u pokret, a iz pokreta sa scene u srca gledalaca.

Osećaj za prirodu pokreta vilinski domišljenog, sračunatog na iskazivanje onostranog, danas, međutim, predstavlja onaj najteži deo koreografije u ukupnoj koncepciji igre, a dosežu ga samo ansambli sa dobrom igračkom tradicijom i istančanim stilskim vajanjem. Otuda je *Šopenijana* uvek klopka za one koji misle da je to tehnički lak balet kojim se može pokriti repertoarska šema.

Treba ceniti napor novog rukovodstva u ansmblu da ovom postavkom prevaziđe kadrovske teškoće u ansmablu (odsustvo muških igrača) i pruži šansku ansamblu da uz mala ulaganja (igra se uz muziku sa magnetofonske trake) ipak pruži gledaocima predstavu klasičnog baleta.

Jedinu mušku ulogu imao je Milan Lazić uz dobru saradnju sa Oksanom Storožuk (prelid i valcer), zatim Majom Grnja (mazurka) i Jasnom Kovačić (valcer).

Drugi balet u jednom činu na muziku Johana Štrausa *Bal kadeta* izvodi se u povodu stogodišnjice kompozitorove smrti. Veselog sadržaja, daje mogućnosti igračima i igračicama da izraze smisao za komično i podstaknu gledalište na saradnju.

Sadržaj baleta je dopadljiv. U jednom ženskom internatu, gde je stroga direktorka, dolaze u posetu mladi kadeti sa svojim generalom. Uz dobru zabavu i obilje komičnih scena, poseta se uspešno završava na zadovoljstvo svih. Svi igraju i uživaju.

Balet obiluje malim solo igrama tako da je zahvalan za ansambl. Istakli su se Oksana Storožuk (prva učenica) i Jasna Kovačić (druga učenica), zatim Dragan Vlalukin prvi kadet, Zoran Radojčić (direktorka).

Uzimajući u obzir naporan put u stavaranju ovih predstava (od skidanja koreografije Dejvida Lišine sa video zapisa uz pomoć Gabriele Teglaši-Velimirović i uvežbavanja uz magnetofonsku traku, uz po-

moć Julijane Dutine) možemo verovati da je ova prelazna faza u radu ansambla kratkotrajna i da će u skladu sa opštom društvenom situacijom i ovaj ansambl uskoro imati zasluženu pomoć i obnovu.

(Dnevnik, 2. decembar 1999. str. 14)

Celina umetničkog doživljaja

klasična *Pahita* na muziku Minkusa i moderni balet *Telo* na muziku Ramireza

Baletski ansambl Srpskog narodnog pozorišta izveo je kao baletsko gala veče jednočineke *Pahitu*, na muziku Ludviga Minkusa, i *Telo*, na muzika *Mise Kriola* Arijela Ramireza. Programom je u celinu umetničkog doživljaja objedinjen jedan klasični balet i jedan moderan.

Po stilu balet *Pahita* pripada ruskoj tradiciji klasičnog baleta s kraja 19. i početka 20. veka. Koreografiju je dao Marijus Petipa, koja se danas izvodi na scenama širom sveta kao praznik za oči (bez odredjenog sadržaja) u obliku jednočinke s jednim solističkim parom, dok celinu igre ostvaruje ženski ansambl s nekoliko solo varijacija. Igrački i tehnički zadaci danas nisu teški za izvođenje, koliko je teško dosledno usvojiti i ostvariti manir peterburške škole s početka veka, tako da osetimo stil, epohu i istorijski trenutak razvoja klasičnog baleta u Petrovgradu tada. Koreografiju je preneo u Novi Sad Robert Kljavin, ponovo stalni pedagog u Baletu Srpskog narodnog pozorišta, osoba koja dobro poznaje sposobnosti pojedinih igrača u ansamblu, pa je s merom i pedagoškim umećem iskusnog majstora uspeo da prikaže igrače u veoma dobrom svetlu: disciplinovane, muzikalne, mladalački dopadljive. Solo partiju igrali su Oksana Storožuk, prvakinja Baleta i Harald Baluh, gost iz Beča, oboje sa smislom za bravuroze klasičnog nadigravanja.

Drugi deo baletske gala večeri je *Telo* na muziku *Mise Kreola* Ariela Ramireza a u koreografskoj postavci gosta iz Londona Endru Pitera Grinvuda. *Misa* je naziv za katoličku Službu Božju, dakle za nešto što se izvodi kao verenički susret sa Isusom, a *kreola* ovde znači da je u njenu strogo zadanu muzičku strukturu utkan melos lokalnog nasleđa, u ovom slučaju iz južnoameričkog folklora. Otuda prepozna-jemo zvuke narodnih igara i pesama iz Paragvaja i Argentine, empa-tišemo s njima i uživamo. To se realizuje tako što na muziku i pevanje muškog glasa (tenora) na latinskom, italijanskom, (dakle na jeziku gledaocima u sali nerazumljivom), tela igrača formiraju i razrgrađuju i opet formiraju različite grupne arabeske. Između gibanja tela igrača (obučenih u

trikoe da daju utisak golih tela), na pomenutu muziku, gledaocima ostaje samo doživljaj muzike i njenog vizuelnog obliko-vanja preko igračkih tela. U tom smislu je zamisao koreografa uspela. Ostaju neka pitanja o kojima koreograf nije rekao u svojoj reči u programu, ili na konferenciji za štampu: u kakvom su odnosu Služba Božja i golo telo koje se prikazuje vizuelno? Odnosi mogu biti različiti, budući da je koreograf ostavio gledaocima da takav odnos sami protumače, onda možemo reći da je jedan od razloga u tome što je telo ono čisto i od Boga dato materijalno što može jedino izraziti dubinu Stvoriteljeve zamisli. Duh je zaprljan ljudskim namerama, ljudskom ohološću i svim drugim napastima, pa telo ostaje kao jedino naše dobro koje će moći poruke Stvoritelja preneti kao poruke želje za dobro među narodima i mir na zemlji.

Otkrivanje tela kao znaka, tela kao izvora života, jeste novi pravac u postmodernističkom trendu, što vidimo u različitim drugim umetničkim domenima, kao što su performansi, kao što je film, ali i mnogo više u nauci. Istraživanje odnosa tela i psihe, jeste osnov današ-nje psihologije, neuropsihologije i drugih domena istraživanja mozga. Nauka želi redefinisati toliko dugo vladajuću podvojenost na telo i duh i pokazuje da je duh u telu. Tako se ova baletska jednočinka, naizgled bez određenog lokalnog igračkog konteksta u Novom Sadu, lepo uklapa u opšti umetnički kontekst poslednje tri decenije u svetu i kod nas.

(Dnevnik, 19. februar 2001. str. 8, preštampano pod naslovom Telo kao znak... u Pozorište, januar – jun 2001. i pročitano na Radiju 021, 24.januara 2001. u emisiji Kultura u podzemlju)

Bajkovita slikovnica: *Maks i Moris*

Novosadska mlađa publika dobila je igrivu, duhovitu i dinamičnu predstavu u kojoj će moći da uživa

U stvaranju komičnog baleta za decu *Maks i Moric* učestvovao je čitav internacionalni tim: tekst nemačkog pisca stripova Vilhelma Buša poslužio je za libreto Edmundu Glidu, za čiju sadržinu je koreograf Peter Markus odabrao muziku italijanskog kompozitora Đoakina Rosinija (emitovanu sa magnetofonske trake), koju je adaptirao mađarski koreograf Ferenc Barbai, a izveo domaći ansambl. Ovaj internacionalni tim predstavio se novosadskoj publici kao izuzetno kreativan. Bajkovita slikovnica je samo okvir u kojem gledaoci prizivaju u sećanje lično iskustvo iz detinjstva (različite zgode i nezgode), ili ono o kojem smo svi čitali u časopisima za dacu. Tako ona dobro naleže na

lično iskustvo, govoreći o dobru i o zlu na dečiji način, pa je podjednako privlačna za one koji su sada deca koliko i za odrasle kojima je detinjstvo bitni deo sećanja. Potvrda tome je obilje aplauza na premijeri – odraslih i dece.

Dva vragolana Maks (Dragan Vlalukin) i Moric (Milan Lazić), *zamese* neku scenu punu dinamike (tuče, nadmetanja, vrištanja) u kojoj su važni: udovica Bolte (Verica Kozarev), učitelj (Milan Rus), ujak (Rastislav Varga), krojač (Toni Ranđelović) i njegova žena (Mir-jana Drobac), pekar (Milutin Petrović), seljanin (Stevan Sremac), kao i životinje: kuče (Arpad Rapo), petao (Jovica Begojev) i uz njih kokoške, labudovi, mali i veliki bumbari. Na sceni je prisutno obilje života u različitim životnim situacijama, puno svetlosti i optimizma, koji izmamljuju smeh i dobru volju.

Predstavu nose dva izvanredna igrača: Dragan Vlalukin**,** sa smislom za komiku i iskreno *zezanje* na sceni, i Milan Lazić**,** uz finu distancu prema onome što igra. Njihova puna igračka saradnja širi u gledalištu dobru energiju. Ovaj duet je ne samo vodio predstavu, nego je, svaki na svoj način, opravdao zahtevnu igračku veštinu. Milan Rus je umešno dočarao starog učitelja u maniru groteskog komponovanja lika, dok je Arpad Rapo (kuče) postao mezimac publike. Verica Kozarev**,** kao udovica, drži snagu karaktera tokom cele predstave – kako i treba da bude.

Predstava je pokazala novi mladi potencijal članica baleta Andreja Kulešević, Ana Lečić, Ista Stepanov, Galina Ralić (labudovi), odnosno Vesna Lazin, Ljubica Selaković, Frosina Dimovska (kokoške), Ivana Stojčević i Jelena Lečić (patke) – uglavnom diplomiranih učenica iz novosadske Baletske škole tokom nekoliko poslednjih godina.

Osobit kvalitet predstave je uvežbanost detalja, Dijani Kozarski na čast. Scenografiju i kostime ansambl je pozajmio iz opere u Minhenu na godinu dana, čime afirmiše novi način saradnje i štednje.

Predstava ima izvanredan tempo, sa puno gegova i komičnih rešenja, uz, možda, malo odugovlačenja u nekim čisto pantomimskim scenama.

Posle dužeg vremena novosadska mlađa publika dobila je jednu igrivu, duhovitu i dinamičnu predstavu u kojo će moći da uživa.

(Dnevnik, 8. oktobar 2002. str. 15)

Priča o nesrećnom princu: *Majerling*

na muziku F. Lista, u koreografiji K. Simića i po libretu D. Belića i K. Simića

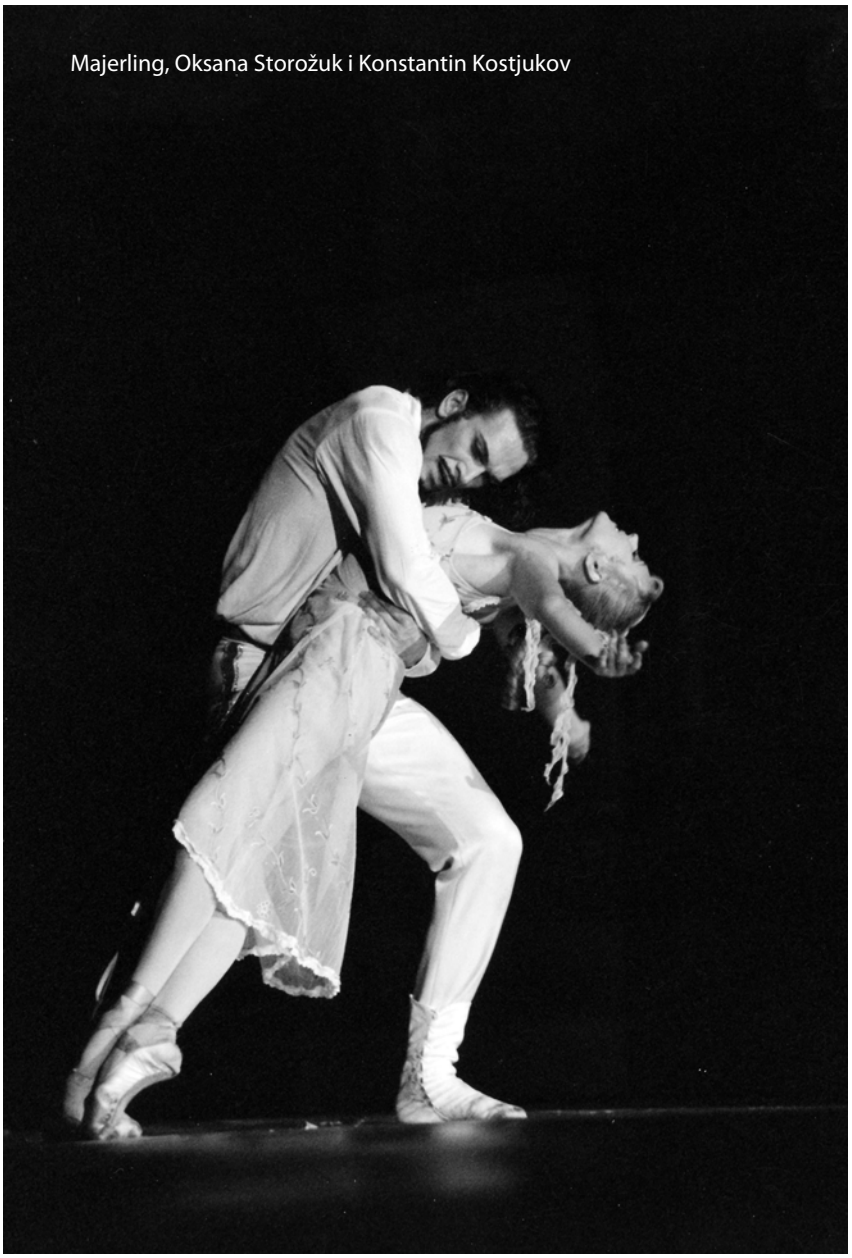
Majerling je naziv letnjikovca Rudolfa od Habzburga u kojem se, zajedno sa baronesom Marijom Večera, usmrtio davne 1889. godine. Život princa Rudolfa inspirisao je engleskog koreografa Makmilana da pre više decenija napravi balet na ovu temu, a libretisti novosadske predstave Dušan Belić i Krunislav Simić, fokusiraju se na, po svemu nesretan, život antiheroja Rudolfa od Habzburga tako što odabiraju biografske događaje da potvrde nenalaženje ljubavi u okruženju: najpre od roditelja, zatim od mnogih žena koje se smenjuju. U trenutku kad pronalazi onu koja njegove sve želje razume i ispunjava, on je sa sobom vodi u smrt.

Koreografija. Koreografa Krunislava Simića u ovoj biografiji ne interesuje kritičko promišljanje političkih i društvenih prilika s kraja 19. veka u Austrougarskoj monarhiji, nego emocije pojedinca, pa koreografski posao osmišljava tako što u centar zbivanja stavlja princa Rudolfa (Konstantin Kostjukov), naspram nekoliko žena njegovog života. Scenario liči na priče iz ženskih časopisa: ON u odnosu na majku (carica Elizabeta) kojoj se privija, a ona ga nedovoljno štiti; ON u odnosu na suprugu, princezu Stefani koju odbija; ON u odnosu na dvorsku damu, kontesu Mari Lariš, koja ga želi za sebe; ON u odnosu na onu koja ga beslovesno prati do smrti, sedamnaestogodišnju baronesu Mariju Večera. U centru koreografove pažnje je Konstantin Kostjukov sa svom aurom, izuzetnom partnerskom osetljivošću, veoma inspirativan za partnerke i sa mnogo, mnogo izgaračkog posla. Ovo je uloga koja umara igrača. Višeslojnošću ženskih likova se koreograf ovde ne bavi.

Solo violina. I onda, neočekivano, publika se najviše oduševila za onaj umetnički dragulj u predstavi koji čujemo iz dubine orkestra – solo violinu Aleksandre Krčmar. Ne znamo iz kojih je razloga koreograf uvrstio u ovu romantičnu muziku Franca Lista i *Ciganske melodije* Pabla de Sarasatea, ali darivanje publici koje je muziciranjem ostvarila Aleksandra Krčmar, pamti se. Dirigentsko vođenje iskusnog Imrea Toplaka kaže joj: – *Tu sam*.

Igračka ostvarenja. Oksana Storožuk kao Marija Večera nije imala težih tehničkih zadataka, glumačkih još manje. Maja Grnja kao Rudolfova žena snagu neljubavi davala je u komplikovanim podrškama sa Kostjukovom, dok je Dijana Kozarski više insistirala na dramskom osmišljavanju priče, koju je, u neku ruku, i sama vodila (*bila prenosilac poruka* od Marije Rudolfu). Ista Stepanov, kao Rudolfova majka, sačuvala je otmenost gesta i širinu ljubavi, dok je Andreja Kulešević

najpre kao Mici Gašpar (u bordelu), a zatim Ciganka, potvrdila da je reč o semikarakternom talentu u ansamblu.



Majerling, Oksana Storožuk i Konstantin Kostjukov

Mada predstava *Majerling* ne nudi mnogo prostora za druge muške uloge, ono što su ostvarili Milan Lazić (Bratviš) i Draga Vlalukin

(brat Marije Večere) ostaće u njihovim igračkim biografijama kao vredan doprinos. Na premijeri Milan Rus igra Smrt koja se priviđa Rudolfu, inače je alternacija za naslovnu ulogu princa Rudolfa.

Kostimi Bojane Nikitović su rakošni i dočaravaju vreme ondašnje, scenografija Geroslava Zarića svedena na jednostavnost nudi prazninu osećanja.

(Dnevnik, 10. april 2003, str. 15, preštampano u Pozorište, god. LXX, mart-maj 2003. str. 17)

Forum za novi ples

Pod nazivom *Ogledalizacija* u Novom Sadu se izvodi Međunarodni festival izvođačkih umetnosti tokom tri meseca (oktobar-decembar) 2003. Kao zajednički poduhvat u okviru ove manifestacije, Kamerno pozorište muzike *Ogledalo* i Srpsko narodno pozorište, predstavili su na Kamernoj sceni projekat *Forum za novi ples* gostovanjem plesačice i koreografkinje iz Bugarske, Galine Borisove, sa koreografijom pod nazivom *La Somnambula*.

Reč somnambul je složenica (latinskog porekla): somus znači san, a ambulare znači hodati, šetati, pa somnabul znači onaj koji šeta sanjajući – budan u snu. To može biti vizionar koji vidi dalje od svoje sadašnjosti ili sanjar koji odbacuje realno i teži nemogućem. Naziv se višeznačno može tumačiti, što je, po rečima koreografkinje, njen cilj u umetničkom stvaranju.

Galina Borisova svojim gostovanjem pokazuje novosadskoj publici deo svoje ukupne koreografske produkcije (15 celina igranih širom Evrope), kako bi se i igrači i publika ovde informisali o drugim pristupima plesu tamo u svetu. Kako sama kaže, mada je završila klasičnu baletsku školu u Sofiji (1985), rado istražuje mogućnosti tela s glumcima, tragajući za pokretima tela kao izvoru neotkrivenih mogućnosti, samo sanjanih. Kako pokret, i cela koreografija, nemaju jedno značenje, legitimno je svako koje utisne gledalac. Borisova hoće iz (sopstvenog) tela da razume način na koji telo *misli* (Isidora Dankan je to isto tražila pre sto godina), da to stavi u neke koordinate (kako je to Laban dosledno napravio). Ona deli pokrete na *udobne* i *neudobne* kako bi, istražujući ih, pokazala da ni oni nisu uvek u tim kategorijama, nego je ljudsko telo takvo da može proizvoditi beskonačno mnogo raznih i novih pokreta. Istražujući njihovu beskonačnost ona sanja da će je jednom uhvatiti u svoju koreografsku mrežu.

Pod nazivom kojim je objedinila nekoliko celina (svaka od nekoliko minuta), koreografkinja hoće da nas podstakne na razmišljanje o mogućnosti dosanjavanja onih oblika pokreta za koje smo bili gotovo sigurni, ili da ne postoje, ili da ne pripadaju igri, nego nekoj drugoj telesnoj manipulaciji.

Gostovanje mlade umetnice iz susedne nam zemlje otvara jednu novu pozorišnu mogućnost – istraživački rad s igračima pred publikom (kao što u restoranima danas kuvari kuvaju pred gostima). Smisao je da igrači i koreograf dođu do rešenja i da ono pripada svima kao autorski čin. U ovom slučaju je to svojim kreativnim improvizacijama ostvarilo devet igrača, pod usmerivačkom pažnjom Galine Borisove: Saša Asentić, Frosina Dimovska, Maja Grnja, Verica Kozarev, Saša Krga, Andreja Kulešević, Ana Lečić, Jelena Marković, uz veoma požrtvovanu asistenciju Olivere Kovačević-Crnjanski koja veruje, i u upravu Srpskog narodnog pozorišta i u igrače, da će zajedno u ovoj sezoni osvežiti baletsku radoznalost onih koji igračke promene u baletu rado prihvataju.

(Pozorište, septembar 2004)

Pipi Duga Čarapa

Koreografija, režija i libreto, prema istoimenoj knjizi švedske spisateljice Astrid, Lindgren (1907-2002), Iko Otrin, gost iz Maribora, muzika Kruno Cipci

Balet SNP-a ima ustaljenu repertoarsku praksu da u svakoj sezoni, kada je to moguće, izvede i neki balet namenjen mladima i deci. Time edukuje buduću publiku za razumevanje umetničke igre. Dobra repertoarska namera ne može se uvek i ostvariti jer nije moguće u našim uslovima realizovati neki balet za mlade. Na kraju ove sezone, uz uspešnu saradnju sa starim poznanikom Ikom Otrinom, izveden je balet *Pipi Duga Čarapa*, treći put u koreografiji istog koreografa (prvo izvođenje je bilo 1978. i ostalo na repertoaru pune četiri sezone, obnova je bila u 1984) da bi se, evo, nakon dvadeset sezona vratila na scenu u još osmišljenijoj igračkoj, scenskoj i kostimskoj viziji i takva ponudila deci, verujem, u dugovečnom trajanju.

Deci je poznata priča o devojčici koja je osmišljavala sopstveni put kroz detinjstvo, opirući se modelu vaspitanja koji su odrasli rezervisali za nju: disciplina u školi, čuvani daleko od prirode i životinja. A Pipi, prepuštena sama sebi (majka umrla, otac daleko na putu), osmišljava svoju svakodnevicu živeći u prirodi, uz životinje, vernog majmuna

i konja, u igri i omiljenom aktivnosti pričanju priča: ona voli da priča maštajući i obratno. Ova antijunakinja devojčicama iz bajki Andersena, deo je literature i naše dece danas. Gledajući predstavu ona prepoznaju događaje priče dobro ispričane gestom, gegovima, šalama deci dobro poznatim, u scenama koje deca i inače vole: cirkus i životinje u njemu.

Koreograf u gestu insistira na samosvojnosti Pipi u smislu osvajanja sopstvene slobode. Ona, kao što rade dečaci, pravi kolut, obara lopove na pod, preskače nepreskočivo, trči... pobeđuje...), ali koreograf ne razara dovoljno ženski stereotip u smislu izražavanja samosvojnosti devojčice (naprotiv, kostimografkinja je i nju i njenog konja obukla u roza odeću – boja devojčica). Režijski Otrin je nije posebno izdvojio u dominantni lik u predstavi, kao što je u narativnoj niti spisateljice, nego ju je uklopio u sve druge jednako važne događaje (kao što su cirkus, ili dolazak oca lađom...), što je dobra režijska poruka u smislu igraju svi zajedno.

Ono što je lep kadrovski potez u Baletu, jeste da su bile tri jednako važne podele glavnih uloga: Mirjana Drobac, Jelena Lečić, Dunja Lepuša u ulozi Pipi, dovoljno mlade da se sete sopstvenog buntovnog iskustva iz detinjstva i time ulogu ovolele deci koja strasno navija; gledalištu kada se Pipi pojavi. Svaka na svoj način, one Pipi igraju više sa igračkim, nego glumačkim ambicijama.

Nezahvalnu ulogu Majmuna, koji većinu svoje uloge provodi u čučanju i skakutanju po sceni odvažno su igrali Saša Krga i Ranko Lazić. Svojim kreacijama se još ističu disciplinovani Pipini prijatelji iz bolje kuće – Anika (Jelena Lečić i Dunja Lepuša) i Tom (Đeorđe Kimpeanu, Liviju Mihaj Har, Jovica Begrjev). Mnogo je učesnika u predstavi za koje je koreograf lepo osmislio igru, tako da je ceo balet bio angažovan u ovoj duhovitoj savremenoj i deci prilagođenoj koreografiji.

Učestvuju i učenici Baletske škole iz Novom Sada, čime se nastavlja praksa da učenici ove Škole učestvuju u repertoaru Baleta i tako stiču dragoceno igračko iskustvo.

Predstava je igrana uz magnetofonski snimak orkestra Radiotelevizije Ljubljana pod dirigentskom upravom samog kompozitora – Kruno Cipcija. Kostimi Marine Sremec i scenografija Marije Kalabić funkcionalni su, što omogućava dinamičnu naraciju tokom jednog sata igre, s jedne strane, a isto tako gostovanja na drugim scenama u zemlji, s druge strane. U tome vidim i edukativnu snagu ove, po svemu lepe i deci dopadljive predstave, koju će moći videti deca širom zemlje.

(Pozorište, mart-april 2005, str. 13)

Jezik zidova

Forum za novi ples (kao deo ansambla Baleta Srpskog narodnog pozorišta), izveo je na muziku Elada Koena balet *Jezik zidova* u koreografiji Gaja Vajzmana i Rona Havera (gosti iz Izrael/Holandija), u trajanju od 60 minuta. Autori su osmislili predstavu sa sedam igračica za koju kažu da se bavi »pitanjima sestrinstva i ličnog oslobođenja«. U fokusu si mnogostruki odnosi žena: među njima samima i prema onima u spoljnom svetu, tačnije, tog sveta prema njima. Ova osnovna zamisao koreografski i scenski, odvija se u zatvorenom prostoru (jednom je to soba, drugi put bar, treći put kuhinja) u kojem su žene i inače zatomljene u privatnost i bezličnost. Omeđene zidovima od kojih se odbijaju, one pokretima tela *govore* o svojim osnovnim problemima u društvu: radosti zbog spoznaje sopstvenog tela, (ne)mogućnosti komunikacije sa drugim ženama, jer one (nekada) ne slušaju jedna drugu, drugu put se ne čiju, treći put jedna drugu utišavaju sopstvenom galamom i vrsiskom. Tako je problem sestrinstva i komunikacije među ženama pre nejezik nego jezik koje one najčešće ne nalaze.

Gde je pozicija autora predstave? Oni su ovde u poziciji naratora koji gleda igru iz perspektive prosečnog, neobaveštenog i na rod nesenzitivnog gledaoca opterećenog svojim stereotipima o ženi i muškarcu.

Najupečatljivija je scena u kojoj su žene svedene na funkciju običnih predmeta, scenski su one u kuhinjskog ormana, poput tanjira ili šerpi u policama, u ograničenom prostoru ormana, pokušavajući da komuiciraju jedna sa drugom. Ne uspevaju, jer su u paralelnom svetu (u policima) u koji su gurnute. Ali, one i taj ograničeni, mali prostor za život, osmišljavaju na mnogo kreativnih načina za sebe, čime šalju poruku o moći preživljavanju. To je osnovna poruka ove scene: stavi me u neku nemoguću situaciju (prostor i vreme), osmisliću ga! Zato naziv celom događaju *Jezik zidova* jer one svojim pričanjem daju smisao tim nemuštim ogradama u prostoru i vremenu. Jedna (Maja Grnja) priča svoju životnu priču dovoljno impresivno da joj druge poveruju i dolaze u susret da postanu grupa, koja uživa u zajedništvu. Naizgled, sestrinstvo je postignuto. Druga takođe priča, ali je ne slušaju i utišavaju, sestrinstvo nije ni na vidiku!

Gde su autori predstave? Oni su ovde u poziciji naratora koji gleda igru iz perspektive prosečnog, neobaveštenog i na rod nesenzitivnog gledaoca opterećenog svojim stereotipima o ženi i muškarcu. Zato su u igri koreografi uhvatili sve stereotipe o ženi po kojima ona opstaje i traja unatoč svim represijama društva, kulture i onih koji su

moćni. Time su osmislili izuzetan feministički angažovan ples, po temi koju su odabrali, po načinu na koji je pokretima osmišljavaju: to su razni padovi ili bacanja na pod, klizanje, trenje o predmete o drugu osobu, uvek iznova nalaženje pokreta sa smislom za osnovnu ideju celog baleta.

U programu piše da igraju sedam žena, bez bliže identifikacije o profesiji ili nečemenu drugom – one jednostavno predstavljaju sve žene: Maja Grnja, Andreja Kulešanin Jelena Marković, Frozina Dimovska, Ana Lečić, Jelena Lečić, Danijela Vojinovski.

Jedina muška uloga je sa odrednicom zanimanja, uz to neobičnog – perkusionista: mađioničar koji ima sposobnost da menja prostor i stvarno izgleda nestvarno, da vara i zavarava. On udara u bubnjeve i daje ritam igri koju one osmišljavaju, onda on nešto izvodi sa plamenom tako da svi gledaju šta on radi, ostavljajući izvan pažnje one koje se prevrću, lomataju po prazom prostoru scene i tako njihove pokrete čini nevažnim u odnosu na njegov doprinos. On je tu da nas podseti da je moć ipak u rukama muškarca, makar i jednog (Ištvan Čak) koji daje ritam životu žena!

Uz događanje na sceni čujemo stihove na nengleskom jeziku (nažalost bez prevoda na srpski), koji bude asocijacije gledacima za pokrete iz kojih onda stvaraju sopstvene asocijacije. Time se zaokružuje višemedijski okvir jezika: gest, reč, zvuk.

Uskoro ćemo videti da li je ova predstava prekretnička od koje se računa pre i posle u ovom ansamblu (kao štoje bio slučaj sa jednočinkom Ike Otrina *MC2* davne 1963. godine), ili je još jedna u nizu u odrastanju gruše i našem razumevanju onoga što Forum za novi ples radi u Baletu SNP-a. Zahvaljujući entuzijazmu i upornosti Olivere Kovačević Crnjanski, asistentkinje koreografa u ovom poslu, igra je bila disciplinovano i umiveno izvedena, pokreti domišljeni u intenzitetu i smislu, u ćemu vidim novi kvalitet u radu Foruma.

(Pozorište, maj 2006, str. 43)

iii – 2

kritike individualnih i grupnih gostovanja

Sadržaj poglavlja

Aurora iz Budimpešte: *Uspavana lepotica*, M. Petipa (25. II 1971) 249

Svestrana trupa, B. Bartok: *Sonata za dva klavira i udaraljke*; P.Desau: *Kvatrodrama*, K. Debisi: *More*; I. Stravinski: *Igra karata,* T. Šiling (20. V 1969) 250

Šarmantna princeza *Uspavana lepotica*, M. Petipa (XI 1971) 251

Realizam jasne igre *Ženski crveni odred, Sedokosa devojka, Žuta reka,* kolektivno delo (21. XI 1971) 252

Dobra parterna vežba *Žizela*, L. I. Lavrovski (12. III 1972) 253

Bljesak tehnike *Žizela*, L. I. Lavrovski (23. I 1974) 254

Kairski baletski umetnici u Novom Sadu: *Žizela, Don Kihot, Ščelkunčik, Lorkana* (15. IV 1975) 255

Profesionalno ista predstava *Žizela*, L. I. Lavrovski (IV 1975) 256

Zasluženo poštovanje *Klasične varijacije: Don Kihot, Ščelkunčik, S.* Kuznjecov, *Lorkijana*, M. Mnastakanian (IV 1975) 257

Ljubav, strast i zločin *Katarina Ismailova*, D. Parlić (25. IV 1981) 259

Igra s ljubavlju: *Ljubav za ljubav, Labudovo jezero,* V. Bokadoro; *Žizela,* L. I. Lavrovski (15. XI 1982) 261

Kako igrati Žizelu *Žizela*, L. I. Lavrovski (24. XI 1982) 262

Ništa novo *Labudovo jezero,* V. Kovtunov, *Gala baletski koncert* (6. XII 1990) 263

Zvezde velikog teatra u Moskvi (1995/96) 267

Trijumf ljubavi *Žizela*, L. I. Lavrovski, M. Jovanović (29. X 1996) 268

Prvi gosti *Žizela*, L. I. Lavrovski (6. XII 1996) 270

***Žizela* četvrti put, L. I. Lavrovski (XII 1996 – III 1997) 270**

***Ohridska legenda,* V. Kostić (VI 2001) 272**

Tri Žizele *Žizela,* L. I. Lavrovski (6. IV 2002) 275

***Straža,* J. Nađ (11. IV 2002) 276**

Gostovanje zemunskog Madlenianuma: Nižinski kao igra sama *Nižinski – zlatna ptica*, K. Simić (16. IV 2002) 278

Putovanje kroz igru *Renesansa,* L. Lambrou (7. V 2002) 280

***Doktor Džekil i mister Hajd*, V. Logunov (24. V 2002) 281**

Aurora iz Budimpešte

Žuža Kun u predstavi *Uspavana lepotica* P. I. Čajkovskog

Ove sezone je bilo nekoliko uspešnih gostovanja u baletskom ansamblu Srpskog narodnog pozorišta. Gostovanje Žuže Kun, primabalerine peštanske Opere, svakako je do sada najuspešnije. Žuža Kun bila je učenica čuvenih ruskih pedagoga E.Gert i A. Meserera (koji je pedagog i M. Plisecke). Ostvarila je niz uloga klasičnog repertoara (Žizela, Julija, Odilija – Odeta, Aurora itd.), stekla, dakle, baletsko obrazovanje na osnovu ruskog klasičnog baleta, što je naročito izraženo u finim i osmišljenim pokretima ruku, u držanju korpusa, a posebno u načinu mišljenja o mogućnostima kombinovanja pokreta u niz koji će dati kombinaciju, odnosno varijaciju (u igračkom smislu). To je upravo jedan od razloga što gošća nije mogla da se predstavi našoj publici u svetlu svojih stvarnih mogućnosti, pošto je za kratko vreme naučila novosadsku koreografiju koja nije pravljena po shemama na koje je gošća navikla. To se, dakako, odrazilo na sigurnost i izražajnost u igri (naročito u igri sa četiri pratioca u drugom činu).

U novosadskoj predstavi, Aurora (mlada i lepa princeza koja upravo slavi dan punoletstva) nije zamišljena kao dominantna, na način na koji ju je Petipa zamislio. Daleko je raskošnije i sa više igračkih mogućnosti koncipirana igra Vile Jorgovane. S obzirom na drugorazrednost lika Aurore, gošća nije imala igračkih šansi da se prikaže do kraja. Međutim, tek u trećem činu, u velikom duetu i varijaciji, gošća je mogla da pokaže svoje znanje i igračku veštinu. Bila je to igračica finog manira, sigurne tehnike i, dakako, lepe figure. U shvatanju lika mlade princeze Žuža Kun nije dala izrazitija individualna bojenja. Ali setimo se, ni Petipa nije mnogo mario za individualno u igračkom ostvarenju; dovoljna je po njemu sama forma.

Predstava je u celini bila veoma dobra, ansambl je disciplinovano izvršavao svoje zadatke.

U orkestrarskom ansamblu izuzetno ostvarenje večeri bilo je muziciranje koncertmajstora Jovana Raca.

Repertoarska politika SNP-a (da svake sezone na repertoaru bude bar jedno delo klasičnog baletskog repertoara) postaje opravdana. Omogućeno je gostovanje domaćih i stranih solista u onim baletima koji su na repertoaru svih većih baletskih kuća. Verovatno će to omogućiti i gostovanje novosadskih solista na drugim scenama u zemlji i inostranstvu.

(Dnevnik, 25. februar 1971)

Svestrana trupa

Predstava baletskog ansambla Komične opere iz Berlina

Gostovanje baleta Komične opere iz Berlina (NDR), ostaće u prijatnom sećanju ljubiteljima baleta u Novom Sadu. Program, sastavljen od, nama do sada, neprikazanih baleta (B. Bartok: *Sonata za dva klavira i udaraljke*; P. Desau: *Kvatrodrama*, K. Debisi: *More*; I. Stravinski: *Igra karata*), daje nam povod za zaključak da je to trupa vrlo određenog i specifičnog igračkog profila. Glavni koreograf i šef ovog baleta Tom Šiling kaže o svojoj trupi:

> – Sakupili smo se tek pre dve godine. Na repertoaru su nam različiti savremeni baleti, ali i klasični, kao što su *Labudovo jezero, Začarana lepotica* itd. Težimo da koreografija i za jedne i za druge balete bude savremena ili osavremenjena. U zavisnosti od repertoarskih zahteva sastavili smo i profil naše baletske škole. Naime, učenici u školama dobijaju obrazovanje za klasičnu baletsku igru, ali i za džez igru, pantomimu i tzv. Moderan balet. Danas igrač mora biti spreman da prihvati svaki koreografski zadatak, a u pozorištu imamo malo vremena da izučimo osnove novog igračkog izraza. Otuda se ne primećuju teškoće naših igrača prilikom ispunjavanja bilo kog koreografskog zadatka.

Prvi diverisman (*Sonata za dva klavira i udaraljke*) u koreografiji veoma mladog i talentovanog igrača trupe Harolda Vandkea, ostavio nam je utisak koreografske naivnosti, ali i vrlo određenog stava prema pokretu kao sredstvu izraza pre svega Bartokove muzike, a zatim sadržaja i ideje baleta (B. Breht). Talentovana solistkinja Eleonora Šelestnova, sem lepote pokreta tela i velike muzikalnosti, pokazala je i veliko razumevanje za koreografove zahteve. Drugo delo Harolda Vandkea još nas je jače uverilo da ovog mladog koreografa interesuju pre svega savremeni egzistencijalni problemi čoveka i putevi za njihovo reprezentovanje savremenim koreografskim jezikom. Balet *More* dobio je već svoje veliko priznanje na Internacionalnom baletskom festivalu u Varni 1968. godine (protagonisti Hanelore Bej i Roland Gavlik – zlatne medalje, a koreograf Tom Šiling pohvalu za koreografiju). Bila je to dopadljiva koreografija na impresionističku muziku Debisija. Hanelore Bej je bila čarobni instrument sinteze muzike i bogatog indivudualnog izraza.

Publika je najviše aplauza uputila baletu Džona Krankoa *Igra karata*. U zavisnosti od savremene muzičke strukture dela (I. Stravinski) koreograf je dao i odgovarajuće igračke pokrete savremenog

koreografskog uobličenja. Onaj fini humor, utkan u celu igru karata, presudan je za uspeh celog baleta. Frank Bej u demi-karakternoj ulozi džokera bio je na visokom igračkom nivou. Program, igračka tehnika, izvrsne koreografije, sve su to bili kvaliteti ove nama prvi put predstavljene igračke grupe iz NDR, vredne hvale i poštovanja.

(Dnevnik, 20. maj 1969)

Šarmantna princeza

Nemačka igračica A. Kristina u *Uspavanoj lepotici* P. I. Čajkovskog

Pojava nemačke igračice Anite Kristine u baletu P. I. Čajkovskog *Uspavana lepotica* u ulozi princeze Aurore, pokazala je da u SR Nemačkoj postoje jaki baletski centri i razbila je našu predrasudu o takozvanim hladnim germanskim igračima.

Mlada igračica Anita Kristina osvojila je publiku već prvim izlaskom na scenu. Lepe baletske figure i lica, neuhvatljivog šarma i izrazite scenske kulture, Anita Kristina je potvrdila visok stepen umetničke zrelosti, onaj stepen kad tehnika u igri služi samo kao sredstvo za vajanje poetično naivnog i nadasve ženstvenog lika usnule princeze iz bajke. Tako je ta supreriorna tehnika (naročito ispoljena u vrteškama) omobućila gošći da dosledno, kroz celu predstavu, sprovede svoju koncepciju o poetičnom liku princeze. Svako upoređivanje anite Kristine ili pak njeno rangiranje s baletskim veličinasma sveta, ne bi bilo korisno, a ni potrebno. Gostovanje Anite Kristine obogatilo je ovu bletsku sezonu i poželećemo da nam se opet vrati.

Pošto je o predstavi *Uspavana lepotica* P. I. Čajkovskog u ovom listu pisano povodom premijere, ovde ćemo posebno istaći zaslugu malobrojnog ansambla SNP-a. Ceo ansambl je imao težak zadatak. Ovaj klasični balet u četiri čina zahteva brojem velik igrački kolektiv. U novosadskoj predstavi igrači su morali tokom predstave da ostvaruju po dve, pa i tri uloge. I sama ta činjenica je već vredna pažnje i pohvale. Primetno je bilo staranje svakog pojedinog člana da, u zavisnosti od svojih mogućnosti, doprinese uspehu predstave. Ceo ansambl je pokazao uigranu koreografiju, a samim tim i potrebnu disciplinu.

Publika je toplo pozdravila ansambl, zatim gošću, kao i Borisa Tonina u ulozi princa.

(Dnevnik, novembar 1971)

Realizam jasne igre

gostovanje Kineskog baleta višestruko zanimljivo za našu kulturnu javnost

Interesovanje jugoslovenske kulturne javnosti za gostovanje baletskog ansambla Narodne Republike Kine bilo je izuzetno veliko. Gosti su izveli tri dela: *Ženski crveni odred* – revolucionarni savremeni balet u adaptaciji kolektiva Kineskog baletskog ansambla, *Sedokosa devojka* – savremeni revolucionarni balet (koji je kolektivno delo) i koncert za klavir i orkestar *Žuta reka* – takođe, kolektivno delo.

Svakako da je za našu kulturnu javnost ovo gostovanje višestruko značajno. Prvi put smo u mogućnosti da vidimo kako se kineska kulturna revolucija odražava u scenskoj umetnosti, tačnije, u klasičnom baletu, koji inače nije dugog veka u Kini.

Da je za nas mnogo toga neobičnog u odnosu prema scenskoj umetnosti gostiju, govore nam već podnaslovi baleta. Kolektivnim delom se u Kini smatra ono delo u čijim pripremama učestvuju svi članovi ansambla. Termin „savremeni balet" možemo pravilno razumeti samo u zavisnosti od poznavanja svih specifičnih uslova sredine u kojoj je nastao. Ono što je danas u Kini savremeni balet, u SSSR je to balet postrevolucionarnih godina u idejno-estetskom smislu, dok u Jugoslaviji ovaj termin vezujemo ne za idejno estetske norme, već za specifično tehničko-koreografsko izvođenje. Termin „revolucionaran" u navedenim baletima odnosi se na borbu kineskog naroda protiv agresora u prošlom ratu i na podvige revolucionara u građanskom ratu.

U baletima koje smo videli ovakva idejno-estetska orijentacija bila je izražena tehnikom klasičnog baleta ruske redakcije. Znači da za nove sadržaje nije traženo i novo sredstvo izražavanja, već je iskorišćena igra (onakva kakva je, na primer, u *Labudovom jezeru*). Obilato su korišćene realističke pantomimske scene. Libreta oba baleta su tako razvučena (šest činova) da se ove pantomimske scene čine potrebnim. Mestimično je korišćena i čuvena kineska akrobatika koje se dobro sećamo od pre šesnaest godina, kada je gostovala kineska opera u Jugoslaviji.

Što se tiče strukturiranja koreografije, težilo se da se zadovolji prvi i osnovni estetski zadatak: da se obezbedi maksimalna razumljivost najširoj publici. Otuda se u izboru inventara pokreta nije išlo u smeru pronalaženja što raznovrsnijih pokreta za motiv revolucionarne borbe, već se tražilo samo nekoliko karakterističnih pokreta, upečatljivih za širu publiku, koji su se kroz celu predstavu obilato koristili. Ali, nekoliko momenata ostavilo je lep utisak (na primer: duet devojke U Ćin Huan i Lakeja Lo Si) koje je publika toplo pozdravila.

Ansambl je, kako se i očekivalo, pokazao veliku disciplinu i izdržljivost. Realistička scenografija, kostimi, kao i muzika za ove balete, bili su u skladu sa onim što je bio estetski princip u igri. Nekoliko scenskih efekata i neobično osvetljenje scene ostaće publici u dužoj uspomeni. Publika je veoma toplo pozdravila sve izvođače, a naročito soliste koji su poneli veći deo predstave.

(Dnevnik, 21. novembar 1971)

Dobra parterna vežba

Bečka primabalerina S. Kirnbauer u naslovnoj ulozi u *Žizeli*

Gostovanje bečke primabalerine Suzi Kirnbauer u *Žizeli* A. Adama nije pobudilo veliko interesovanje novosadske pozorišne publike. Suzi Kirnbauer je igračica lepe spoljašnjosti (izrazito lepih ruku i stopala), solidne tehnike, prirodno malog skoka i lepe scenske kulture.

U prvom činu gošća je igrala lik Žizele (mlade i lepe seoske devojke) po već ustaljenoj koreografiji u tom baletu: lepršavo, naivno i veselo. Njena varijacija u prvom činu izvedena je tehnički čisto, elegantnim pokretima. Dugi aplauz posle varijacije bio je nagrada za dobru igru. Scena ludila, na kraju čina, građena je na nekoliko lepih, za našu publiku novih detalja, vizuelno impresivno, ali bez veće dramske snage. U celini se može reći da je gošća dominirala scenom u prvom činu.

U drugom činu Suzi Kirnbauer igrala je u vilinskom carstvu duša kao sterilna, neživa figura, a ne kao devojka koja voli Alberta i snagom svoje ljubavi pobeđuje moć vile Mirte, gospodarice duša. Standardna koreografija Lavrovskog (koja je u interpretaciji gošće bila samo u nekim detaljima izmenjena) sračunata je na uslovne gestove kojima se veze pripovetka o nesrećnoj ljubavi mlade devojke Žizele. Ideja o liku Žizele kao figuri, s jedne, i ideja iskazana u koreografiji uslovnim gestovima – sračunata na emociji – s druge strane, dali su *jedinjenje* koje je ličilo na dobro izvedenu parternu vežbu. Začudo, u drugom činu gošća nije pokazala onu tehničku sigurnost i preciznost kao u prvom činu.

U muškoj glavnoj ulozi pojavio se Boris Tonin, tumačeći Alberta u prvom činu kao pubertetliju; u drugom činu smo videli nešto što se, verovatno, retko viđa na drugim scenama. Naime, ako se odlučimo za igru klasičnog baleta, onda se moraju prihvatiti i svi uslovi koje taj igrački smer nudi. U slučaju uloge Alberta, mladog i bogatog plemića, postoji shema karaktera ličnosti od koje se može delimično odstupiti.

Ali, postoji i shema igračkih koraka koja je obavezna za svakog igrača koji tu ulogu izvodi. Ko ulogu ne može da izvede po toj shemi, ne treba da je igra. Igrati varijaciju Alberta u drugom činu na taj način što se četiri puta vrti tour en l' air u četiri različita ugla pozornice, a zatim kolut preko glave, nije samo neozbiljno, već nedopustivo na sceni bilo kog pozorišta, pa i novosadskog.

Kao uvek u poslednje vreme, ceo ansambl igrao je disciplinovano i dobro.

(Dnevnik, 12. mart 1972)

Bljesak tehnike

Gost iz Budimpešte Viktor Rona u baletu *Žizela*

Tradicija je u svim pozorišnim kućama, kod nas i u svetu, da se neguje klasični baletski repertoar i to iz više razloga. Jedan je svakako i taj što se pod tim uslovima može ostvariti niz gostovanja umetnika iz zemlje i inostranstva. U Srpskom narodnom pozorištu je u toku prošle i ove sezone bilo nekoliko uspelih gostovanja u baletu *Žizela* A.Adama. U decembru prošle godine bili su to solisti beogradskog Narodnog pozorišta Dušanka Sifnuios i Rade Vučić, a na poslednjoj predstavi je gost bio prvak baleta iz Budimpešte, Viktor Rona.

Biti gost – partner u baletu *Žizela* – nije nikako zahalna stvar za igrača. Sadržaj i koreografija tog baleta je okrenuta sasvim balerini, a muškarac–igrač je tu uglavnom samo zbog partnerstva. Tako muškarac–igrač ima samo jednu šansu da pokaže svoje umetničke i tehničke vrednosti. To je u varijaciji pred kraj drugog čina. Otuda je retko i gotovo neobično da gostuje igrač u ovom baletu bez svoje partnerke.

Ime Viktor Rona danas je dobro poznato evropskoj baletskoj publici. Punih dvadeset godina pojavljuje se u glavnim ulogama u svojoj pozorišnoj kući, a na brojnim gostovanjima u inostranstvu dobija uvek pozitivne kritike. U Novi Sad Viktor Rona dolazi u godini kad slavi dvadesetogodišnjicu svog umetničkog rada.

Pogrešili bi oni koji bi sudili o sadašnjim kvalitetima V. Rona na osnovu podatka o dugom baletskom stažu koji je, u većini slučajeva, u upravnoj srazmeri s umetničkim i tehničkim dostignućima. Viktor Rona se predstavio kao igrač izrazito studioznog prilaza ulozi Alberta: razrađena u detaljima i logički uklopljena u igru pantomima u prvom činu, a u drugom činu je bljesnuo svojom tehnikom, naizgled, nenadano. To je igrač koji svesno i dobro sakriva svoje slabosti, koji dobro zna sve mogućnosti klasičnog baleta ruske škole, i koji je, konačno,

njen dosledni misionar u igri. Ono po čemu ćemo pamtiti igru Vktora Rona biće tehnička preciznost gesta, elegancija, ukus i izvrsna kondicija.

Ulogu Žizele igrala je Erika Marjaš-Brzić, ne uvek sigurna u tehničkim pojedinostima (naročito je ispod nivoa bila varijacija u prvom činu), ne vodeći dovoljno računa o odnosu muzike i pokreta. Scena ludila je u prvom činu bila impresivna u nekim detaljima. U ulozi Žizeline prijateljice (u prvom činu) debitovala je mlada Eta Matlas s Otom Risom kao partnerom. Ova mlada igračica bi se mogla pohvaliti igračkom tehnikom i lepim fizičkim izgledom. Nedostajalo je u njenoj igri više sigurnosti u izvođenju pokreta kao i moć *vladanja* scenom i gledalištem.

Ostaje utisak da nas svako gostovanje obogati za još jedan doživljaj bilo da nas oduševi i zainteresuje gost, bilo da u domaćem ansamblu otkrijemo nove dimenzije.

(Dnevnik, Novi Sad, 23. januar 1974)

Kairski baletski umetnici u Novom Sadu

Na konferenciji za štampu, koja je organizovana u SNP-u povodom gostovanja kairskih baletskih umetnika u Novom Sadu, direktor Baletskog instituta u Kairu, gospođa Enajat Azmi iznela je niz interesantnih činjenica u vezi s mladim umetnicima iz Egipta.

Balet je u Egiptu osnovan tek pre petanest godina, tačnije rečeno 1958. nakon pobede revolucije pod Naserovim rukovodstvom. Započeta je saradnja sa Sovjetskim Savezom, a ministarka za kulturu Furceva pokazala je veliko razumevanje za potrebe kairskog baleta, pa su najbolji sovjetski pedagozi i koreografi započeli stalan pedagoški rad u Kairu. Za baletske igrače je uspostavljen isti obrazovni sistem kakav postoji već dugi niz godina u SSSR: deca uče opšte-obrazovne i igračke predmete u toku osam godina. Za to vreme im je obezbeđen internatski smeštaj i besplatno školovanje. Uporedo sa obrazovanjem igračkih kadrova radilo se i na obrazovanje pedagoškog i koreografskog kadra. Mada su pedagozi dobijali prevashodno znanje u domenu ruskog klasičnog baleta, bilo im je omogućeno da se upoznaju i s radom drugih baletskih centara (u Londonu, Parizu i Americi). Sem toga, uporedo se radilo i na obrazovanju baletske publike. Jednom nedeljno su, sistematski i planski, baletski umetnici odlazili u škole i deci igrali i govorili o baletu. Zatim su se organizovale posete škola pozorištu i baletskoj školi gde su se deca upoznavala s radom baletskih igrača. Na televiziji i radiju uvedene su stalne emisije o baletu. Ovako planska i organizo-

vana akcija na prikupljanju publike urodila je plodom pa je danas balet u Kairu izuzetno popularan, cenjen i negovan.

Danas u Kairu postoji baletska škola i baletska trupa. U Aleksandriji postoji, za sada, samo škola koja će kasnije prerasti u trupu. Sada kairski balet broji oko šezdeset članova.

Tek 1966. izvedena je prva baletska predstava. Bila je to *Bahčisarajska fontana* kojoj veoma brzo slede: *Žizela, Ščekulnčik, Don Kihot, Dafnis i Kloe, Veliki valce*r i *Šopeniana*. Kairski balet izvodi oko trideset i pet do četrdeset predstava godišnje.

Što se tiče stilske orijentacije u kairskom baletu, može se reći da su se opredelili za klasičan balet ruske redakcije (slična je situacija danas u Iraku, Iranu i Alžiru). Kad baletska umetnost st*aje na noge*, istakla je Enajat Azmi, potreban je planski i sistematski rad sa kadrovima, a ruski balet u tom pogledu pruža najbolje mogućnosti. To ne znači da egipatski balet ne treba da traži svoj lični izraz i originalnost. U predstojećem periodu upravo će se u tom domenu intenzivnije raditi. Međutim, za bilo koju vrstu igre (karakternu, modernu ili klasičnu) potrebna je dobra osnova klasičnog baleta na koju će se moći lako nadovezivati razni vidovi i stilovi igre. Ovakvo programsko opredeljenje navelo je kairske pedagoge i organizatore baletskog života, a pre svih samu Enajat Azmi, da se odluče za jedan već proveren i dokazan sistem obučavanja baletskih umetnika, kakav je u SSR-u. Kairski umetnici su u Novom Sadu izveli celovečernji balet *Žizelu*, zatim odlomke iz baleta *Don Kihot* i *Ščekulnčik*. Izveden je i savremeni balet *Lorkana* sačinjen prema stihovima španskog pesnika F.Garsije Lorke. U tom jednočinom baletu upravo se ogledala potvrda stava da se na osnovama klasičnog baleta može graditi svaka druga igračka tehnika.

(Pozorište Novi Sad, 15. april 1975)

Profesionalno ista predstava

Na početku gostovanja balet iz Kaira prikazao Adamovu *Žizelu*

U Egiptu, tačnije rečeno u Kairu, balet postoji tek petnaest godina. Za jednu umetničku granu, za koju samo školovanje traje osam godina, period od petnaest godina suviše je kratak da bi se mogle davati trajnije ocene bilo kog ansambla. Očevidno je, međutim, da je uspeh kairskog baletskog ansambla znatan. Za kratko vreme je organizovan i sistematski obrazovali su se profesionalni igrački i koreografski kadar.

U tom poslu mnogo je pomogao sovjetski već afirmisani model stvaranja baletskih igrača, pedagoga i koreografa.

Treba imati u vidu ove činjenice kada se gleda ili procenjuje prva predstava koju su izveli gosti iz Kaira. Bila je to predstava starog klasičnog repertoara *Žizela* Adolfa Adama u akademskoj koreografiji L. Lavrovskog (samo je ovoga puta, ne znamo zašto, izostao veliki *pas de deux* iz prvog čina). Ovakva koreografija igra se širom sveta, pa i u Novom Sadu, te je novosadskoj publici veoma poznata.

Kao celina ansambl kairskog baleta pokazao je veliku profesionalnost i disciplinu. Izuzetnu pažnju publika je podarila Žizeli u tumačenju Elham El Amir, mlade i krhke igračice izuzetno čvrste tehnike i fluidne izražajnosti. Balet *Žizela* je u suštini evropska: koreografija, muzika kao i cela priča koja mu leži u osnovi, pa je malo prostora za individualnosti igrača. Mogao se, ipak, razabrati istočnjački šarm u igri Elham El Amir, naročito u prvom činu.

U ulozi grofa Albrehta pojavio se Abdel Moneim Kamel, mlad, a iskusan igrač lepe figure, solidne baletske tehnike i posebne spretnosti u igri s partnerkom. U ulozi Mirte – kraljice vila – Salva Galal dominirala je nad saigračima. Orkestrom je upravljao Šaban Abbul Sar veoma spremno i u funkciji baletske igre naročito u drugom činu.

U očekivanju sledećih predstava gostujućeg ansambla možemo ovoga puta reći da je dvostruka ili, možda, višestruka korist koju novosadska publika ima od gostovanja kairskog baleta: viđena je jedna lepa i profesionalno čista predstava, a videli smo rezultate dobro organizovanog, valjanog i odgovornog rada na osnivanju i usmeravanju baletske umetnosti.

(Dnevnik, Novi Sad, april 1975)

Zasluženo poštovanje

U drugoj predstavi gosti iz Kaira ispoljili raznostranu repertoarsku orijentaciju

U programu druge predstave na gostovanju u Novom Sadu baletski ansambl iz Kaira izveo je tri jednodelna baleta objedinjena pod naslovom *Klasične varijacije*. Prvi je bio skraćena verzija Minkusovog *Don Kihota* u koreografiji Svjatoslava Kuznjecova (lenjingradskog koreografa i soliste). Zadržane su u toj koreografiji originalne igre M. Petipa (veliki duet Kitri i Torera), a masovne scene su u koreografiji Kuznjecova.

Don Kihot je klasičan balet pravljen u stilu španskih igara. Sadržaj baleta služi samo kao forma da se postigne glavni cilj – efektno nadmetanje u igračkoj tehnici solista baleta. U skraćenoj verziji ova činjenica još više dolazi do izražaja. U ulozi lepe Kitri pojavila se Sonja Sasrkis, igračica izuzetne tehnike koja je majstorski rešavala problem inače komplikovane koreografije. Njen partner bio je mladi Hasan Sheta koji je znalački koristio naučeno znanje, ali gotovo ništa nije uradio na savladavanju lika Torera.

Veliki profesionalni potencijal. U drugom delu predstave izvedena je skraćena verzija *Ščelkunčika* (poslednji čin) P. I. Čajkovskog, i ova, u koreografiji S. Kuznjecova. Mnogo dobro odigranih solo igara u tom baletu (španska, orijentalna, ruska, kineska) uverilo nas je da kairski balet raspolaže velikim i raznovrsnim profesionalnim potencijalom na kome će graditi svoj repertoar sledećih godina. Kao glavni solisti pojavili su se i ovog puta Sonja Sarkis i Hasan Sheta. Bio je to nov podatak o drugačijim igračkim mogućnostima ovih igrača, osvedočenih sada u jednom klasičnom duetu. Prijatno je saznanje da kairski balet ima nekoliko izuzetnih muških solista, pre svega izvanredne Abdela Moneima Kamela i Hasana Shetu.

Svakako je za novosadsku publiku najprijatnije iznenađenje ove večeri bio treći balet jednočinka *Lorkijana* – sačinjena prema stihovima slavnog španskog pesnika F.Garsije Lorke, na muzički kolaž španskih melodija, a u koreografiji jermenskog talentovanog koreografa Marka Mnastakaniana. To je moderan španski balet u kome se priča o životu jedne žene razapete između ljubavi i smrti, tačnije rečeno – sećanja na smrt. Umro je dragi lepe Soledad. Ona pokušava da zaboravi tugu, zaljubljuje se u Torera, bori se sa sećanjem na raniju ljubav, pokušava da se iskreno preda novoj ljubavi, ne uspeva u tome i umire.

Izražavanje strasti. Sama priča je u drugom planu u ovom baletu. Strasti o kojima je reč izražavaju se telima igrača I to je ono najsnažnije u ovom baletu, ono što ga čini modernim i baletski savremenim. Posebna je draž koreografije Marka Mnastakanijana u tome što je odabrao mali inventar pokreta, karakterističnih za španske narodne igre, i ponavljao ih u beskonačno mnogo varijacija, dajući im uvek novo značenje. Postupak karakterističan za prave umetničke stvaraoce. Stalna napetost u izražajnosti tela igrača u igri i maksimalna angažovanost celog ansambla druga je velika zasluga uspele koreografije Marka Mnastakaniana.

U ulozi nesrećne i lepe Soledad nastupila je veoma izražajna igračica Ruvaida Ashour. U toku cele predstave ona je igrala u prvom delu Kitrinu drugaricu – jednu klasičnu varijaciju – zatim je u drugom delu igrala orijentalnu igru – jednu karakternu varijaciju – dok je u

trećem delu pokazala maksimalnu energiju i izražajnost u domenu moderne igre. To je očito igračica velikog potencijala.

U ulozi Torera nastupio je Abdel Moneim Kamel. Za razliku od lirske klasične uloge Alberta u *Žizeli* ovoga puta je mladi igrač pokazao izuzetnu snagu u veoma teškoj koreografiji španskog karaktera.

Izvođenjem savremenog baleta *Lorkijana* kairski umetnici potvrđuju spremnost da podjednako dobro igraju klasičan i savremen (moderan) baletski repertoar. Ta je spremnost zaslužila poštovanje. Novosadska publika je u prepunoj dvorani pozdravila umetnike izuzetnim aplauzom.

(Dnevnik, Novi Sad, april 1975)

Ljubav, strast i zločin[1]

Katarina Ismailova R. Bručija u koreografiji D. Parlića

Beogradski balet je u Srpskom narodnom pozorištu izveo *Katarinu Ismailovu* u koreografiji i režiji Dimitrija Parlića, a na muziku Rudolfa Bručija. U relativno dugoj kompozitorskoj karijeri R. Bruči je sačinio nekoliko baletskih dela (*Susreti, Demon zlata, Noć na pruzi*) koji su premijerna ostvarenja doživeli uglavnom u novosadskom Baletu, dok je ovo poslednje rađeno u saradnji sa beogradskim Baletom i našim najpoznatijim koreografom Dimitrijem Parlićem, kome je ovo poslednje koreografsko ostvarenje u dugoj i plodnoj koreografskoj karijeri.

Srela su se dva nadarena stvaraoca da jugoslovenskom baletu ponude novo scensko-muzičko delo. Susret je bio u povodu proslave dvadeset godina igračkog rada Višnje Đorđević pre četiri godine. U naslovnoj ulozi Katarine, Višnja Đorđević dala je predstavi igračku ekspresiju onog što su kompozitor i koreograf za nju priredili. Bio je to prijatan baletski događaj u novoj zgradi.

Libreto za igru sačinio je sam Parlić prema noveli ruskog literate N. S. Ljeskova. To je o ženi koja u ime ljubavi prema čoveku svog srca ubija svog svekra, a zatim saučestvuje u ubistvu muža i rođaka, da bi na kraju bila odbačena od strane tog voljenog čoveka. Ona nesrećno gine u talasima reke zajedno sa svojom novom suparnicom.

---

[1] O koreografu i kompozitoru može se više doznati iz razgovora M. Zajcev sa V. Đorđević u knjizi M. Zajcev, *Igra što život znači*, Muzej pozorišne umetnosti, Beograd, str. 136.

Moderna igračica. Priča je na sceni valjano dramski oblikovana s ciljem da se Katarini pruže maksimalne mogućnosti za dramsko, igračko i stilsko izražavanje. Višnja Đorđević je iskoristila sve ponuđene mogućnosti. To je igračica sasvim izuzetne individualnosti. Njeno je telo nosilac dramske snage i izražajnosti, dok mimika lica samo u njemu učestvuje. Po toj snazi izražavanja Višnja Đorđević spada u tip moderne igračice.

Rade Vučić u ulozi čoveka kojem je Katarina žrtvovala sve, bio je u pravom smislu saučesnik – u drami, u zločinima i u igri kao partner u duetima sa Đorđevićevom. Postigao je ono savršentstvo igre kada igrač i igračica čine jedinstvo.

Marija Janković kao Vizija ostavila je utisak igračice plastičnih pokreta i fluidne figure. Videli smo jedno izuzetno igračko ostvarenje. Ivanka Lukateli u ulozi devojke Sonje u zatvoru, u koji veliki ljubavnik na kraju dopada, pokazala se i ovog puta kao igračica sigurne tehnike i jake igračke individualnosti. Valja se podsetiti da su Rade Vučić, Marija Janković i Ivanka Lukateli bili članovi SNP-a, što je komuniciranje sa gledaocima, pored onog sa kompozitorom, činilo predstavu poznatijom.

Predstava bez dovoljno publike. Ne može se oprostiti propust organizatora ovog gostovanja što na predstavi nije bilo štampanih programa, te se osnovni cilj ovog gostovanja – međusobno upoznavanje i umetničko zbližavanje – nije ostvario.

Predstava je igrana pred polupraznom dvoranom što nije mera vrednosti predstave već organizatorske veštine i aktivnosti. Nismo primetili u gradu posebno reklamiranje ovog gostovanja, bar ne na način koji odgovara velikoj zgradi SNP-a. Za veliku zgradu je potrebna i velika reklama predstava. Očigledno je da će se život u novoj zgradi morati menjati shodno novim zahtevima prostora.

Dužna reklama bila je u listu *Dnevnik*, ali su informacije bile nepotpune. Nije rečeno da će važne solističke uloge igrati M. Janković i I. Lukateli, već neka druga imena. Dakle, i kad se reklama obezbedi, pozorište daje pogrešne informacije...

Predstava je igrana uz snimak beogradskog orkestra na magnetofonskoj traci.

(*Dnevnik*, 25. april 1981)

Igra s ljubavlju

Gostovanje sovjetskih umetnika M. Leonove i N. Fjodorova u Baletu SNP

Balet Srpskog narodnog pozorišta uspešno je počeo 33. sezonu. Dobio je Oktobarsku nagradu grada za dugogodišnje negovanje baletske umetnosti i osavremenjeno izvođenje baleta *Labudovo jezero* P. I. Čajkovskog. Ostvario je niz gostovanja domaćih i stranih baletskih umetnika i tako potvrdio politiku otvaranja najpre ka drugim baletskim centrima u zemlji (gostovanje skopskih igrača u novosadskoj predstavi *Žizele*), a zatim i inostranstvu. Videli smo gostovanje solističkog para iz Moskve, Nikolaja Fjodorova i Marine Leonove (u tri baleta: *Ljubav za ljubav, Žizela, Labudovo jezero*), a tokom ovog meseca novosadska publika videće i baletski par iz Glazgova: Noriko O'Haru i Grahama Bart. Uspešno stvoren klasični baletski repertoar u toku prethodne sezone otvorio je dobre mogućnosti za predstavljanje igračkih veličina u našoj sredini.

Čarobni par. Moskovski par predstavio nam se u tri, po stilu različita, klasična baleta. Najpre u baletu *Ljubav za ljubav* u koreografiji Vere Bokadoro, prema romantičnoj komediji V. Šekspira *Mnogo vike ni oko čega*. Dobro je što ovaj podatak o Šekspiru stoji u programu, jer bi se inače teško moglo znati u kakvom su odnosu igre na sceni sa Šekspirovim komadom. Balet, naime, ovako postavljen i opremljen (kostimi, scena, dekor) podstiče na razmišljanje o tome kako pretočiti u igru neko poznato književno delo, kako ga jezikom igre ispričati s dovoljno vođenja računa o razumnom odnosu pantomime i igračkog materijala.

Vera Bokadoro kao koreograf predstave imala je dobru nameru da pantomimske scene svede na minimum – što bi svi savremeni koreografi pozdravili kao postupak – ali je promašila da obim pantomime izmeri sa informativnošću u igri. Neretko ostaje nejasno šta se na sceni stvarno dešava (a nekada i zašto). Iskreno rečeno, u ovoj predstavi gledalac nije nerazumevanje zamerio koreografu zaozbiljno, jer je sve vreme imao pred sobom čaroban baletski par – Marinu Leonovu i Nikolaja Fjodorova. Igrači neobično skladno izvajanih figura, kakve se dugo nisu videle na našoj sceni, igrali su svoje numere ne štedeći ni sebe ni prostor. Oboje su u svakom nastupu iznova potvrđivali očekivanje publike i igrali joj s ljubavlju. Poverenje koje Fjodorovu daje novosadska publika osnovni je razlog što joj se on ponovo vraća i daje. Čestitke za hrabrost.

Ni u *Žizeli* Fjodorov nas nije izneverio. Suprotno strasnom, pomalo grubom, liku Don Huana (*Ljubav za ljubav)*, ovoga puta nas je

opčinio neposrednošću i lirizmom u prvom činu i dostojanstvenom varijacijom Princa u drugom činu. Ponesena partnerom, Biljana Njegovan je odigrala svoju *Žizelu* sa mnogo novih detalja i pantomimski osmišljenih *sitnica koje igru znače*.

Šta reći o igri Belog i Crnog labuda Marine Leonove u novosadskoj postavci *Labudovog jezera*? Najpre čestitke za hrabrost što je u relativno kratkom vremenu uspela da *uigra* jednu, za sebe sasvim novu, koreografiju sa nepoznatim partnerima i, naravno, ansamblom u Novom Sadu. Njene ruke kao da su labudom stvorene, noge kao da pevaju i u jednostavnom hodu scenom. Fjodorov je ovoga puta, mada veliki ljubitelj novosadske publike baš u ulozi Princa, ostao iza partnerke, na mestu koje mu je odredio i sam Petipa, stvarajući romantični balet *Labudovo jezero*.

Dirigent je nedopustivo loše vodio i orkestar i igrače. Dok instrumenti muziciraju, valja ponekad pogledati i u igrača na sceni, maestro dragi!

Novosadski balet je zaista ušao u jednu izuzetnu sezonu u kojoj će mnogobrojna gostovanja pružiti mogućnost poređenja naših i gostujućih igrača. Leonora Miler Hristidis izdržala je proceduru poređenja sa Marinom Leonovom u *Ljubavi* (Hera) i *Žizeli* (Mirta). Ali ne i drugi igrači. Baš zbog toga što se svakom gledaocu spontano nameće poređenje domaćih sa gostujućim igračima, valjalo bi pomalo već *raštimovanim* predstavama vratiti prvobitnu uigranost i stilsku čistotu.

(Dnevnik, 15. novembar 1982)

Kako igrati Žizelu

Povodom gostovanja solističkog para iz Glazgova u baletu SNP-a

Gledalac koji je jednom već video balet *Žizela* mogao bi da ne poželi po drugi put da ga vidi jer zna da se ista koreografija izvodi u celom svetu. Srećom, gledalac nema takav odnos prema ovom klasičnom igračkom nasleđu i svaki put se vraća da vidi drugu igračicu u naslovnoj ulozi, da procenjuje njenu igračku individualnost ili promašaje. I gledaocu i igračici nužno se nameće pitanje kako igrati *Žizelu* na svoj način, kada je shema klasične koreografije tako rigorozna, unapred data, kako u celini, tako i u pojedinostima. Jedno moguće rešenje videli smo u interpretaciji Noriko O' Hare, prvakinje baleta u Glazgovu i njenog partnera Grahama Dela. U prvom izlasku na scenu nije nas impresionirala fizičkim izgledom, ali su šarm i muzikalnost

odmah *preleteli rampu*. Koncepcija vragolaste, gotovo temperamentne Žizele na početku prvog čina, postepeno je prerastala u dramatičnu igru (u sceni ludila i smrti) na kraju čina. Scena ludila izgrađena je više na dramskim nego igračkim izražajnim sredstvima, što je našu publiku snažnije povuklo u saživljavanje sa tragičnom sudbinom nesrećne Žizele. Ni u jednom trenutku nismo pomislili da Noriko O' Hara igra Žizelu, već da je ona Žizela sama.

U drugom činu Noriko O' Hara nas je uvela u carstvo vila na način do sada retko viđen na našoj sceni. Izrazita doživljenost pokreta, mekoća ruku kombinovana snažnim telom i čvrstom igračkom tehnikom, omogućavaju ovoj vrsnoj igračici istočnjačkog porekla (Japan) da Žizelu igra na dramski način i u drugom činu. Videli smo za nas nekoliko novih pantomimskih rešenja pomoću kojih je bolje objasnila šta se dešava između nje i Alberta u carstvu Mirte. Koliko god je u novosadskoj predstavi prvi čin prepun čiste i jasne pantomime, toliko je drugi sav u igračkim simbolima koje gledalac ne mora razumeti. Neka rešenja u interpretaciji Norika O' Hare bolja su sa stanovišta priče.

Grahamov grof Alber mnogo više liči na seoskog momka nego na plemića koji se pretvara da je seoski momak. Nije nas plenio ni svojom koncepcijom lika, niti igračkom tehnikom (mada je čisto odigrao svoje zadatke), ali smo se divili izvanrednoj sposobnosti za podrške kojima je omogućio gotovo nestvarnu igru Žizele. Zajednička igra u adađu (u drugom činu) uz izuzetno muziciranje orkestra pod rukovodstvom I. Toplaka, pružila je izvanredan doživljaj nama retkih gostiju iz daleke Škotske.

(Dnevnik, 24. novembar 1982)

Ništa novo

Uz gostovanje Kijevskog teatra klasičnog baleta u Novom Sadu

Na svojoj turneji u Beogradu i u Rumi, Kijevski teatar klasičnog baleta gostovao je i u Novom Sadu sa predstavom *Labudovo jezero* i *Gala baletskim koncertom*. Ovaj ansambl postoji jednu deceniju u Kijevu naporedo sa mnogo starijim ansamblom opere i baleta u pozorištu *Taras Ševčenko*. Oba ansambla neguju klasičan balet ruske redakcije i među njima nema razlike u shvatanju igre. U to smo mogli da se uverimo poslednjih godina tokom kojih su kod nas gostvali solisti iz pozorišta *Ševčenko*, a Ana Kušnirova, solista tog pozorišta i gost-solista u Kijevskom teatru klasičnog baleta, istovremeno je i stalni solista u novosadskom Baletu.

Očekivanje naše publike bilo je da će doživeti praznik za oči i uživati u dobrim tekovinama klasičnog baleta, što je i potvrđeno, naročito u numerama na *Gala baletskoj večeri*.

O predstavi *Labudovo jezero* igranoj u poznatoj koreografiji Petipa i Ivanova, uz značajniju redakciju Valerija Kovtunova, rukovodioca ansambla, možemo reći da njegove intervencije nisu značajna novina. Ukupna koncepcija predstave nije ni bajkovita ni realna. Scenografija i kostimi, a posebno svetlo, koji su mogli doprineti dočaravanju igre kao bajke, ostali su zastareli i nedovoljno moderno iskorišćeni (u tom smislu je naročito indikatvan primer loš kostim zlog duha Rotbarta). Ono gde redaktor može da interveniše su I i III čin (dok se II i IV uglavnom igraju u originalnoj koreografiji), gde Kovtunov nije obezbedio jasnu narativnu nit događaja, a i tamo gde je bilo moguće – u nacionalnim igrama – on ih je reducirao. Nije mnogo inovativnih elemenata Kovtunov dao ni u jednočinki *Frančeska da Rimini* Čajkovskog. Tu je odabrao da se suprotstavljaju svet pakla i gornji svet, odnosno ljubav i mržnja. Donji svet je koreografski bio suviše uređen (ostvareno u linijama i simetrijama itd.) dok je gornji svet bio suviše bled u emocijama. Tako se koreografija sazdana na suprotnostima nije dosledno ostvarila.

Naslovnu ulogu Odilije i Odete na prvoj predstavi *Labudovog jezera* igrala je naša/njihova primabalerina Ana Kušnirova (pomalo raštimovano), u ulozi Belog labuda nedovoljno emocionalna, a u liku zle Odilije, ćerke čarobnjaka Rotbarta ubedljivija. Princa Zigfrida je sa toplinom i elegancijom igrao Konstantin Kostjukov, igrač skladne figure, elegantnih pokreta i sasvim dovoljne spretnosti u duetnoj igri.

Druge večeri se u ulozi Belog i Crnog labuda pojavila Jana Gladkih koja je i u *Gala baletskom koncertu* bila glavna solistkinja. Najpre u duetnoj igri *Frančeska da Rimini*, a zatim u *Leptiru* u specifičnoj stilski posebnoj koreografiji M. Taljoni. To je igračica izuzetnih fizičkih sposobnosti i muzikalnosti, dosledna predstavnica ruskog baletskog stila.

Tokom tri večeri predstavili su nam se mnogi dobri solisti i sasvim mlad ansamb. U celini gledano, gledaocu koji je imao prilike da vidi različite evropske trupe na gostovanjima kod nas i upozna se sa novim tendencijama, ne samo u shvatanju igre, već i nje kao dela celokupnog pozorišnog događaja (što je bilo naglašeno u repertoaru SNP-a u protekloj sezoni), ovo gostovanje predstavlja baletsku igru na zastareo način. Izdvaja se samo koreografija Ejhmana u *Dvoglasu*, svojom namerom da se u igračkom smislu približi tendencijama sadašnjeg razvoja igre. Galina Momot u interpretaciji takvog izraza ostaće u sećanju.

Publika je željno čekala izvođenje klasičnog baleta. Ali, obogaćena ukupnim novim znanjem o igri kao instrumentu doznavanja sveta, a ne igre radi igre, uskratila je oduševljenje tamo gde je igra bila sama sebi cilj, gde je igra gubila umetničku svrhu.

(Dnevnik, 6. decembar 1990)

Zvezde Velikog teatra u Moskvi

Na gostovanju Velikog pozorišta iz Moskve u Briselu decembra prošle godine, zapažen događaj bili su delovi iz poznatog klasičnog baletskog repertoara prvih igrača i igračica. To su Olga Suvorova, Ljubov Kunakova, Ilze Lijepa, zatim igrači Vadim Bondar, Vladimir Kirolov i Mihajlo Šanon. Prenosimo njihove kratke umetničke biografije kako bi čitaoci *Pozorišta* dobili priliku da saznaju o ovim snagama u baletskom ansamblu koji je simbol baleta u svetu (a nema nade da ovih godina gostuje i u našoj zemlji).

Ljubov Kunakova jedna je od najsavršenijih, najsjajnijih i najosećajnijih balerina koju je Rusija ikada poznavala, pisale su novine nakon jedne predstave u kojoj je nastupala. Rođena je daleko od baletske metropole (u Izševsku, zapadno od Urala) u kraju u kojem se baletska umetnost negativno vrednuje (*balet dolazi od sotone*, misle građani). Tako je zapravo slučajnost da je ova, sada međunarodno priznata zvezda, započela svoju igračku karijeru gotovo slučajno, na nagovor svoje prijateljice. Prijateljica nije prošla audiciju, ali je Ljuba Kunakova danas jedna od onih bez koje baletska umetnost u svetu ne bi išla napred.

Počela je baletsku školu kao i sva druga deca, s deset godina u mestu Pern, nedaleko od svog sela. Završila je obrazovanje 1970. godine i već tada dobila prvu zlatnu medalju na jednom takmičenju. Sledeće godine je igrala u ansamblu u Pernu u *Labudovom jezeru*. Na Međunarodnom baletskom takmičenju u Varni (1972) dobila je zlatnu medalju. Za vreme jedne uspešne turneje u Lenjingradu privukla je pažnju Igora Beljskog, direktora Baleta Kirov i on ju je angažovao, tako da je postala prva igračicu u prvom ansamblu Rusije, a da nije morala proći zadani redosled u hijerarhiji – od igračice u ansamblu do prve zvezde. Danas igra kompletan repertoar klasičnih baleta, a gostovala je na gotovo svim poznatim pozorišnim scenama u svetu. U ovom trenutku je simbol za Rusiju. Primila je 1974. a zatim i 1983. nagradu umetnika Rusije.

Ilze Lijepa je izvanredna balerina obdarena sposobnošću da od svake igre stvori umetničko remek-delo u duhu vrhunske tradicije rus-

kog baleta. Ona je kći poznatog baletskog igrača Morisa Lijepe (koji je i kod nas gostovao) odrasla u atmosferi muzike i baleta. Ovaj umetnički odgoj, kombinovan s ličnim talentom, kao i njene izuzetno dobre studije u moskovskoj baletskoj školi, uz izuzetnu profesionalnost, čine je jednom od najboljih primabalerina u svetu. Završila je baletsku školu 1981. godine u Moskvi i odmah primljena u Veliko pozorište. Već 1985. je dobila nagradu za ulogu koju je igrala na repertoaru u Moskvi, a 1991. na Međunarodnom takmičenju. Iste godine je igrala i jednu ulogu u filmu *San o ruži* (*Spectre de la Rose*), a zajedno s bratom Andrejom Lijepa, takođe izvrsnim igračem, igrala je 1991. godine jednu od glavnih uloga u filmovanom baletu *Šeherezada*.

Danas je Ilze Lijepa zvezda. Iznenađuje publiku svakom novom ulogom, na primer, nezaboravna je njena interpretacija u baletu *Smrt ruže*. Kritika ističe da njeni pokreti opčinjuju svakoga, a da njene smele glumačke predstave čine oštri kontrast u odnosu na stereotipno shvaćenu glumu u baletima.

Olga Suvorova je rođena u Moskvi. Njeni roditelji su vodeći igrači u Pozorištu *Stanislavski*. Na audiciji koju je polagalo više hiljada dece, kao desetogodišnja devojčica odabrana je među četrdeset izabranih u baletsku školu u Moskvi. Te godine bila je prva u svojoj klasi. Njen talenat i upornost u radu obezbedili su joj afirmaciju među učenicima, uz ličnu angažovsnost i direktorke škole Sofije Golvinke. Olga je kao zvezda učenica već u sedamnaestoj godini primljena u Veliki teatar, odmah nakon diplomiranja. Tamo je pod nadzorom Galine Ulanove i Marine Semjonove uskoro postala prva igračica Velikog teatra.

U Parizu je marta 1991. dobila veoma dobre kritike za izvanrednu ulogu Nikije u baletu *Belvedere*. Zajedno s velikim tetrom gostovala je u različitim delovima sveta: u Japanu, Indiji, Južnoj Americi, Francuskoj, Belgiji, Italiji i drugim mestima Evrope.

Umetnički direktor Velikog pozorišta, Jurij Grigorovič pružio joj je 1990. priliku da zajedno sa Mihajlom Šanonom nastupi na turneji po Sjedinjenim Američkim Državama gde je igrala glavnu ulogu u *Labudovom jezeru* i *Žizeli*. Nakon njihove naporne, ali izuzetno inspirativne turneje, Olga Suvorova i Mihajlo Šanon zaljubili su se i venčali aprila 1991. u Moskvi,.

Irina Zavijalova je rođena 1967. u Gorkom. Stupila je u Lenjingradsku baletsku školu 1977. godine da bi je okončala s uspehom 1985. i odmah dobila angažman u lenjingradskom baletskom ansamblu. Odmah je igrala Auroru u *Uspavanoj lepotici* i Kitri u *Don Kihotu*, a izuzetne su njene kreacije u *Silfidama* (*Les Silfides*) i Silfidi (*La Silphide*).

U Kirovski teatar prelazi 1992. godine i igra druge glavne uloge kao što je Julija u *Romeu i Juliji* i Odilija i Odeta u *Labudovom jezeru*.

Trenutno je jedna od najmlađih primabalerina u Moskvi i ljubimica je mnogih kritičara. Angažmanom je vezana i za Petrograd, intenzivno gostuje u zemlji i inostranstvu. Često gostuje u Državnoj operi u Beču.

Vladimir Kirilov je rođen 1955. godine, počeo da uči balet 1967. u Mskovskoj baletskoj školi koju je završio 1973. Najpre je počeo da igra u ansamblu pozorišta *Stanislavski* i *Nemirovič – Dančenko*. Njegov igrački izraz podjednako je dobar u modernim koliko i u klasičnim baletima. Postao je laureat Internacionalnog baletskog takmičenja u Varni i na Međunarodnom baletskom takmičenju u Moskvi iste godine (1990). Gostovao je po svetu: u Južnoj Americi, Africi, centralnoj i istočnoj Aziji, a naročito po Evropi u poslednjim godinama. Njegov repertoar je širok, a uključuje *Labudovo jezero, Don Kihota, Žizelu, Romea i Juliju* i *Otelo*. Publika i kritika posebno cene njegovu emocionalnost i predanost igri.

Mihajlo Šanon ima neobičnu igračku karijeru. Počeo je da uči balet u Los Anđelesu, a završio je ovih godina karijeru u Velikom pozorištu u Moskvi, kao jedini strani igrač koji igra prve i odgovorne uloge tokom dvesta godina postojanja ansambla. Još dok je bio učenik, sa šesnaest godina, pozvala ga je u Moskvu direktorka baletske škole Sofija Golvinka. Školovanje u Moskvi pomoglo mu je da osvoji moskovski igrački stil, tako prepoznatljiv danas u svetu.

Prvi put je nastupio u baletu *Laurencija* 8. januara 1989. godine da bi iste godine odigrao čitav niz drugih značajnih uloga u *Kopeliji*, *Korsaru*, *Don Kihotu*, *Pahiti*. Uglavnom su pohvalne kritike o njegovim izvanrednim skokovima i izuzetnim piruetama, kao i samouverenom držanju na sceni.

U toku 1989–1991. pozvan je bio na turneju s Baletom Kremlja i Stanislavskog. Tako je bio glavni gost igrač u šest velikih državnih pozorišta Ruske Republike, igrajući u malopre nabrojanim baletima, uključujući i *Silfide*, *Šopenijanu* i *Uspavanu lepoticu*.

Decembra 1992. godine dobio je srebrnu medalju na Međunarodnom baletskom takmičenju u Parizu.

(Pozorište, LXIII, 1995/96, br. 6/7, str. 51)

Trijumf ljubavi

Balet A. Adama, prema libretu T. Gotje, V. Sen–Žorža i Ž. Korelija, u igračkoj redakciji L. I. Lavrovskog (1944) prema Ž. Pjerou (1841) pred novosadsku publiku predstavlja M. Jovanović iz Beograda.

Ovogodišnju, sto trideset šestu pozorišnu sezonu, Balet Srpskog narodnog pozorišta otpočinje obnavljanjem onih predstava za koje procenjuje da su neophodne u osmišljenom repertoaru baletskog događaja u gradu. Najpre smo u oktobru videli *Konjića – grbonjića* čijom postavkom svoj deo dobija mlada publika. Sada imamo *Žizelu*, balet koji je od 1962. više puta obnavljan pred gledaocima (ukupno ih je bilo 28.218) u toku 69 do sada odigranih predstava domaćih i gostujućih umetnika iz celog sveta. Kod nas se oduvek igra ruska verzija *Žizela*, ovoga puta i koreografskom i pedagoškom oblikovanju Milice Jovanović.

Šta zapravo znači postavljati stare balete?

Pre svega prenos istih igračkih pokreta, kombinacija i svega onoga što je ostalo u igračkoj tradiciji iz generacije u generaciju. Uz to udahnuti i stil davnog vremena izvođenja, što je ujedno i najveći umetnički zadatak onoga koji ovaj balet obnavlja. Mnogo više to znači opravdati ukupan znakovni sistem predstave kao jedinstvenu sliku sveta za današnji doživljaj gledalaca. Tako da se staro oseća kao svoje novo. Milica Jovanović je upravo majstor u stvaranju za nas tog starog sveta.

Znakovnost u Žizeli. Za istraživače semiotike u teatru, balet *Žizela* je školski primer dokazivanja jednog teorijskog shvatanja prema kojem se struktura dela održava zahvaljujući delovanju niza opozicija. U ovom baletu se one vide najpre u opoziciji vremena i prostora dva sveta: svet realnog (I čin: zemaljski, seoski idiličan, smešten negde u 16. vek) i svet irealnog (II čin: vremenski svet vila iz podzemlja); zatim, u nekoliko pozicija realnog sveta posebno: svet sela u opoziciji prema svetu vlastele (a u okviru toga, opet, svet mladih i neiskusnih prema svetu starijih). U irealnom svetu je samo jedna opoziciji: kraljice vila i onih koje su međusobno jednake u jednom – nevine devojke ostavljene od verenika na dan venčanja. Ove polarizacije treba *čitati* iz kostima, scenografije, rekvizita (predmeta) koje nose glavne ličnosti, zatim iz različitih znakova svetla i drugih podsistema predstave. Milica Jovanović za svaki segment priče zna odgovarajuću znakovnost predstave i umešno vodi gledaoce, pred zadatkom da otkrije veze među stožerima predstave. Upravo je njen koreografski udeo bio u tome da za današnjeg gledaoca znalački osmisli svaki znak u svakoj pojedinačnoj sekvenciji priče, inače nama dobro znane: princu, prerušenom u seljaka, dopada se seoska devojka Žizela, sa kojom bi se on malo pošalio. Ona,

pak, ljubav shvata kao veru, i kada ustanovi da ju je on prevario, poludi i umire. Ipak, dosledna u svojoj ljubavi, spasava ga od sigurne smrti koju su mu nametnule vile. Trijumf vere u ljubav nad smrću, ljubavi koja pobeđuje mržnju, zakrepljuje se onim što je deo naše hrišćanske tradicije, pa gledajući ovaj balet poistovećuju sopstveni život sa idealom. Možda je u tome jedna od komponenata dugovekosti ovog baleta.

Izvođači. Kostimi Mirjane Stojanović – Maurič dosledno sprovode polarizacije na onom što je za ovu predstavu kostimografski zadano: kostim Žizele u I činu, zatim Batilde ili kostimi vila u II činu. Dodaje inovacije koje su u okviru zadanih rešenja dozvoljene i tu se divimo kostimima drugarica, seljaka i naroda (u I činu).

Scenografija Milete Leskovca uglavnom preuzeta iz prethodne predstave (1982) danas možda odiše većim stepenom realizma nego što bi se od umetnika očekivalo u 1996.

Oksana Storožuk-Vlalukin igra naslovnu ulogu Žizele, koristeći svoje veliko scensko iskustvo, igra gotovo bez zamerke, s nešto bleđim tonovima u sceni ludila (na kraju I čina). Čini se da je opšta pojava da igračice potcenjuju značaj dramskog dela uloge, inače igrački nezahtevan, pa ne dosežu dramatiku tragičnog kraja). Olek Dedogruk je u dvostrukoj ulozi grofa Alberta prerušenog u seljaka akcenat stavio na mladalački i topao način igre seljaka. Dijana Kozarski (u alternaciji Maja Grnja), najpre u ulozi Batilde, Albertove verenice, a zatim Mirte, kraljice vila, dominira scenom i pojavom i igrom. Izvanredni skokovi, elegancija pokreta i vladarski manir, osobine su koje je izdvajaju od ostalih aktera u priči. Poznati duet (Žizeline drugarice iz I čina) igrali su gosti iz Beograda: Dalija Imanić i Denis Kasatnik, uigrano, spretno i poletno (u novosadskim alternacijama će se pojaviti Jasna Kovačić, Sanela Jondrić, Dragan Vlalukić, Evgenij Rudenko, Dragan Selaković). Leonora Miler-Hristidis (Mirta iz ranijih postavki) igra majku, toplo i nenametljivo, a šumara Hilariona, zaljubljenog u Žizelu Evgenij Rudenko (u alternaciji Đorđe Randelj), mladalački, još pomalo nesigurno. Hercoga, Batildinog oca, Apostol Hristidis igra sa naglašenom mirnoćom. Predstavu je vodio dirigent Miodrag Janoski.

(Dnevnik, 29.oktobar 1996. str.11, preštampano u Pozorište, novembar 1996. str. 12)

Prvi gosti

U baletu *Žizela* A. Adama gostovali su prvaci iz Kijeva, Takita Sinobu u ulozi Žizele i Genadij Žalo, u ulozi grofa Alberta. Gošća je porekom iz Japana (r. 1973), gde je otpočela baletsko školovanje, ali ga je dovršila u moskovskoj baletskoj školi (1990), da bi već 1991. dobila solistički angažman u Kijevskom teatru opere i baleta odakle nam dolazi. Njena interpretacija Žizele je otuda i dobrim tradicijama ruske baletske škole i doslena koreografija Lavrovskog. Njena je igračka thenika besprekorna, sa pomalo pojednostavljenim rešenjima u sceni ludila (kraj I čina). Igra u II činu obeležena je izrazitom preciznošću skokova i izdržljivosti poza, tipičnoj za japansku školu.

Njen partner, Genadij Žalo (r. 1970), poseduje izvanredan smisao za duetnu igru, što ga je, uostalom, već afirmisalo u svetu: dobio je na dva međunarodna takmičenja – u Varni (1994) i Osaki – nagradu i diplomu upravo za ovaj tip igre. Mladost i dobra škola drugi su važni faktori njegovog doprinosa ostvarenju uloge Alberta.

Pored gostiju u prvoj repriznoj predstavi videli smo i nova lica iz domaćeg ansambla: u ulozi Mirte Maju Grnju, igračicu skladne figure, izrazitih skokova i dostojanstvenog držanja. U I činu duet (Žizeline prijateljice i njenog verenika) igrali su debitanti: mlada Sanela Jandrić (još kao učenica novosadske Baletske škole dobitnica nekoliko nagrada na baletskim takmičenjima) naročito je varijacije igrala sigurno i tehnički dostižno. Evgenij Rudenko svojim skokovima i vrteškama opravdava igrački zadatak. Mada je u nekim detaljima njihova igra delovala pomalo nesigurno, oba mlada talenta obećavaju da se sa njima može računati. Vile pratilje su takođe bile nove: Jasna Kovačić i Vesna Vlahović.

I ovoga puta, orkestrom je dirigovao Miodrag Janoski.

(Dnevnik, 6. decembar 1996)

Žizela četvrti put

Kao gosti nastupili su solistički par Duška Dragičević i Konstantin Kostjukov

Balet Srpskog narodnog pozorišta ima na repertoaru *Žizelu* u koreografskoj redakciji Lavrovskog koja se uglavnom danas izvodi u istočno i centralnoevropskim zemljama. To je mogućnost da umetnici iz čitavog sveta mogu gostovati u ovom najgledanijem starom baletu i

kod nas. U ovogodišnjoj sezoni izvedene su samo četiri predstave od kojih je u poslednjoj gostovao solistički par iz Beograda: Konstantin Kostjukov i Duška Dragičević.

Konstantin Kostjukov (1967) je iz Kijeva poneo veliko znanje o tajnama klasičnog baleta, koje od 1991. godine prikazuje i usavršava kao prvi igrač u beogradskom ansamblu, igrajući prve uloge klasičnog baletskog repertoara: Princa u baletima Čajkovskog (*Labudovo jezero, Ščelkunčik, Uspavana lepotica*), I ostalim ulogama baletskog repertoara: Basil (*Don Kihot*), Romeo (*Romeo i Julija*) i Alberta u *Žizeli*. Za njega bi se moglo reći ne samo da je prvak Baleta u Beogradu, već da je, baš zato, jedna od medijskih ličnosti u umetničkom životu toga grada. Svaki umetnički potez ovog igrača pratila su sredstva informisanja: o gostovanjima u drugim sredinama (Francuska, Švajcarska, Kanada, Japan, Španija); takmičenjima u inostranstvu (1991. prva nagrada za duetnu igru zajedno sa Ašhen Ataljanc) – tako je poznat ne samo ljubiteljima baleta u zemlji. To je jedan od razloga što je gledalište novosadske predstave bilo ispunjeno onima koji balet vole, onima koji ga cene i onima koji se u njega dobro razumeju. Moglo bi se reći da je Kostjukov ljubimac koreografa upravo zbog svoje darovite telesne i ljudske prirode, lepe vitke figure, romantičnog temperamenta i uvek okrenut svojim partnerkama. To se lepo vidi u baletima Lidije Pilipenko: Samson (*Samson i Dalila*), Čovek (Maler, *Simfonija br. 2*), Arman Dival (*Dama s kamelijama*).

Zrelost i iskustvo. Konstantin Kostjukov je nosio novosadsku predstavu *Žizele*. Pokazao je zrelost i iskustvo partnera koji vodi računa o gledaocima koliko i o sebi i igračici. Scene u kojima je naglasak na pantomimi ili dramskom vajanju lika, bile su jasne za celinu priče.

Duška Dragičević (1964) je u beogradskom baletu od 1982. i do danas je igrala značajne solističke uloge u klasičnom repertoaru: Odiliju i Odetu (*Labudovo jezero*), Karmen, odnosno Kopeliju (u istoimenim baletima), Juliju (*Romeo i Julija*), Šeherezadu u istoimenom baletu i Zaremu u najnovijoj postavci *Bahčisarajske fontane* u Beogradu. Njeno izuzetno obrazovanje u klasičnom baletu, zahvaljujući školovanju u Moskovskoj akademiji baleta, predstavlja je kao igračicu kojoj tajne tehnike nisu nepoznate. Uloga nežnog, i po svemu gotovo nestvarnog ženskog lika Žizele, Duška Dragičević nije sasvim dosegnula u onim segmentima priče u kojima se zemaljsko prožima sa onostranim, u kojem eteričnost tela i duha dobijaju nadzemaljski sloj, i otuda univerzalni dah dobrote koja pobeđuje zlo (nažalost, u ovoj interpretaciji nije dosegnuta). Duet (Pas de deux) u I činu izveli su Jasna Kovačić i Dragan Vlalukin, tehnički korektno, ali bez onog potrebnog entuzijazma koji, prema priči, treba da unese ovaj par – Žizelini prijatelji –kao pripremu atmosfere za Žizelinu solo igru. Ovog puta pomalo je zabora-

vljeno da u baletu nije osnovno pitanje kako ja igram, već kako ja obezbeđujem drugima da igraju. Baletska igra je uvek igra s drugim i za drugog.

Izuzetne kreacije. Ansambl je bio vidljivo ujednačen, ako se uzme u obzir da se predstava retko izvodi i da duge pauze uvek doprinose osipanju potrebnog zajedništva u predstavi.



Novosadska publika se obrazovala na izuzetnim kreacijama mnogih *Žizela*, počev od početka prikazivanja ove predstave na novosadskoj sceni, pa do danas (predstava je igrana 71 put): Jovanka Bjegojević, Erika Marjaš-Brzić, Magda Vrhovec, Biljana Njegovan, a sada izuzetna i plemenitog gesta Oksana Storožuk-Vlalukin. Moglo bi se reći da je dobro da novosadska publika vidi igrače i igračice iz Beograda, jer tako smo blizu, a i tako usamljeni u zemlji, sa samo ova dva profesionalna baletska ansambla. Dobro bi bilo da beogradska publika vidi Oksanu Storožuk-Vlalukin na svojoj sceni i tako pokažemo naše igračice tamo. Uostalom, to bi bilo samo sakupljanje na jednom mestu vrsnih igračica ruske, tačnije Kijevske baletske škole, koja je danas dominirajuća u naša dva baletska ansambla, jer Oksana Storožuk-Vlalukin i Kostjukov izrasli su iz iste škole.

(Pozorište, decembar 1996 – mart 1997, str. 30)

Ohridska legenda

Kada govorimo o razvoju jugoslovenskog nacionalnog baleta onda se najčešće fokusiramo na *Ohridsku legendu* Stevana Hristića. Do sada je tokom sedamdeset godina izvođena u različitim koreografskim postavkama, najupečatljivija ona Pina i Pije Mlakar, zatim Dimitrija Parlića, a nova zgrada Srpskog narodnog pozorišta je 1980. otvorena *Ohridskom legendom* u koreografiji Vere Kostić. I evo nas pred koreografijom Lidije Pilipenko koju su na gostovanju u Novom Sadu izveli igrači Baleta Narodnog pozorišta iz Beograda.

Svi navedeni koreografi do danas želeli su da reše odnos između muzike zasnovane na melosu makedonskog folklora, s jedne strane, i vladajućeg igračkog izraza u svojoj sredini, s druge strane. U tom procesu traženja koreografi su hteli da se u igračkom gestu oslobode izvornog folklornog pokreta i u tom pokušaju su išli u dva pravca. Prvi je put odvođenja od folklornog i ubacivanja u klasični baletski izraz: odbačene su meke patike (ili opanci) i uvedene špic-patike. Takav proizvod nije bio sasvim zadovoljavajući.

U poslednjoj verzij, Lidija Pilipenko je pokušala sasvim da se oslobodi čak i naznake za vezu sa makedionskim folklornim igrama, koje sve bruje u muzici Stevana Hristića, i da stvori balet atmosfere i emocija. To čini tako što igračice igraju u mekim patikama, izrazi gestova su više kao telesno gibanje nego zahtevna klasična tehnika, emocije dominiraju. Nažalost, u ovoj postavci narativna nit, koja je stroga u partituri, sasvim je labava na sceni, i oni koji sadržaj ovoga baleta ne znaju, a programa nemaju, teško mogu povezati u čemu je odnos izmedju Biljane, Marka i sultana Alohuda, na osnovu igre, ili kostima, takođe maksimalno stilizovanog (Božane Jovanović), ili na osnovu raskošne i dopadljive scenografije (Borisa Maksimovića).

Koreografkinja je postigla da u koreografiji nikako ne tražimo do sada viđeno, njeni igrači su disciplinovano sledili ideju o punini emocija na sceni, a kostimografkinja i scenograf da su vreme i prostor označeni upravo u znakovnosti ovih delova predstave.

(Pozorište, januar – jun 2001. str. 36, Radio 021, 25. januar 2001. emisija Kultura u podzemlju)

Labudovo jezero

U ovoj sezoni na repertoaru Balet Srpskog narodnog pozorišta nema ni jedan balet iz klasičnog baletskog opusa pa je baletski ansambl iz Beograda gostovao sa predstavom *Labudovo jezero* Petra Iljiča Čajkovskog pred prepunom salom. U isto vreme to je izgrađivanje saradnje izmedju naša dva jedina profesionalna baletska ansambla u zemlji.

Koreografija je *prema Dimitriju Parliću*, a scenografija je *restauracija scenskog dizajna prema originalu Kžištofa Pankijeviča*, doznajemo iz programa (koji su gosti doneli samo u 50 primeraka za gledaoce u sali sa 600 mesta). Natuknica *prema Dimitriju Parliću* treba da kaže da se ukupno četiri osobe prisećalo koreografije našeg poznatog baletskog genija koja je u sedamdesetim godinama značila prekretnicu u razvoju beogradskog ansambla. Sasvim je umesno da čuvamo

sopstveno koreografsko nasleđe i ovaj balet je primer takve brige. Šta nije uspelo? Nije stilski dorađena osnovna koreografska zamisao bajke sa značajnim elementima agresije, zlobe, koji izviru iz kostima, scenografije i samih pokreta. Ukratko, koreografija je bledo preslikana po sećanju Parlićevih nekadašnjih saradnika, i takva stavljena pred one koji Parlićeve balete nisu videli.

Natuknica o scenografiji da je *restauracija* u slučaju gostovanja u Novom Sadu znači da scensko uobličenje samo podseća na original slavnog poljskog scenografa, ali još mnogo više, da u prostoru novosadske scene on nije dovoljno funkcionalno raspoređen, s obzirom na igru igrača. Scena je znatno smanjena pa se sticao utisak da igrači nemaju dovoljno prostora za igru, kao u jednom provincijskom pozorištu, što naravno nije slučaj, jer je novosadska scena jedna od najfunkcionalnijih za igru u zemlji.

Ono što je iznenadilo prepunu salu gledalaca u našem gradu, jeste orkestarsko zvučanje kod dirigentskom palicom Angela Šureva. Sasvim je izvesno da je orkestar imao neki problem: zvučanje je bilo neadekvatno, tempa ponekad nemoguća (jednom brza, a mnogo češće spora), toliko nedopustivo neprofesionalno da ne možemo da verujemo da smo slušali orkestar iz prestonice.

Ulogu Odilije i Odete (Belog i Crnog Labuda) igrala je Ana Pavlović, korektno, tehnički precizno, sa potpunom sigurnošću uz partnersku podršku Denisa Kasatnika u ulozi princa Zigfrida. On je korektno odigrao svoje varijacije, a mnogo truda uložio je u partnerstvo sa igračicom, što je njihovoj skladnoj igri dalo posebnog šarma. U svojim solo igrama, kao i u mnogobrojnim pantomimskim i drugim scenama, ostajao je bled – i izvođački i koreografski. Sasvim sam sigurna da Dimitrije Parlić nije koreografisao njegovo vodnjikavo šetanje po sceni. Pre će biti da obnovitelji nisu mogli da se sete logike prisustva Princa na sceni. Jer, priča je bila potisnuta u drugi plan. Ono što je imalo naznake prave izvođačke bravure jeste igra Lakrdijaša Svetozara Adamovića, veoma tehnički doterano, sa potrebnom dozom humora u vođenju cele situacije u I i III činu (ponekad samo malo nesiguran).

Ansambl je tokom tri čina pokušao da afirmiše ujednačenost i smisao za stil koji je koreograf samo u ovoj predstavi tako osmislio.

Obnove su uvek samo sećanja, a ne realnost. Čuvanje sospstvene igračke tradicije moralo bi imati i naučne i profesionalne mehanizme za kontinuirano negovanje. Ovde pre svega mislim na sve oblike dokumentacije i mnogobrojne mogućnosti zapisivanja koreografija i svega onoga što u civilizacionim sredinama podrazumeva i baletska umetnost. A najveći balet u zemlji svakako bi bio primer takve brige.

(Radio 021, Novi Sad, 15. januar 2002.)

Tri Žizele

K. Dumitresku je izuzetna igračica koju bismo želeli da vidimo ponovo na našoj sceni

U nastojanju da kontinuirano neguje klasičan baletski repertoar i u ovoj sezoni (nepovoljnoj za razvoj baletske umetnosti kod nas), uprava Baleta Srpskog narodnog pozorišta u martu obnovila je predstavu *Žizela* kako bi dala šansu svojim članovima, i onim gostujućim, da se pokažu. Primabalerina Oksana Storožuk povredila je nogu i taj nemili događaj okrenuo se na dobrobit publike, tako što smo videli tri gostovanja iz sveta.

Na prvoj predstavi 9. marta gostovala je Katerina Kiproska iz Skoplja u ulozi Žizele. Visoka, lepih linija, igrala je priču pomalo nerazumljivo i za sebe i za publiku. U ulozi grofa Alberta nastupio je Tos Foks iz Amerike u prvoj i u drugoj predstavi. To je, izgleda, bilo jedino rešenje u datim domaćim uslovima, kada nedostaju muški solisti. Nije jednostavno igrati predstavu nakon nekoliko proba s nepoznatom partnerkom, ako u sopstvenom repertoaru nema predstave u kojoj gostuješ, pa u gostujućoj predstavi učiš svaki detalj posebno. Uzimajući taj faktor u obzir, Tod Foks je pokazao disciplinu i upornost neophodnu u baletskoj umetnosti. Inače je skromnih tehničkih mogućnosti, sa nešto manje liričnosti i smisla za onostrano u drugom činu. U drugoj predstavi bio je sigurniji u igri i prostoru, s novom partnerkom Korinom Dumitresku iz Bukurešta u ulozi Žizele. Ona je u znatnoj meri izmenila naš utisak o partneru i celoj predstavi. Korina Dumitresku je izuzetna igračica koju bismo želeli da vidimo ponovo na našoj sceni.

U trećoj predstavi smo imali prilike da vidimo naše, ali iz inostranstva: Bojanu Nenadović u ulozi Žizele i Ronalda Savkovića kao Alberta, oboje iz Berlina. Oni nemaju ovaj balet na svom repertoaru, pa se moglo videti da je solo-igra svakog od njih bila upečatljivija od duetnih. Bojana Nenadović je šarmantna, disciplinovana i muzikalna mlada igračica, o kojoj ćemo još imati prilike da čujemo, dok je mladi Savković ostavio utisak igrača koji u domenu romantičnog baletskog repertoara treba još da stasava.

U obe predstave kraljicu vila, Mirtu, u drugom činu, igrala je Maja Grnja, ne znamo iz kojih razloga, nedovoljno vladarski, ali s merom poetike potrebnom za igru umrlih duša iz podzemlja. U trećoj predstavi u istoj ulozi nastupila je Dijana Kozarski, vladarski superiorno. Ovo je jedina glavna uloga u kojoj su domaća snage imale šansu da zaigraju u sve tri predstave.

U prve dve predstave duet u prvom činu snažno i igrački gotovo savršeno izveli su Dalija Imanić i Svetozar Adamović iz Beograda, a u

trećoj domaći par, Milan Lazić prvi put nakon ozbiljne povrede noge, i mlada perspektivna Frosina Dimovska, oboje diplomirani učenici u Baletskoj školi u Novom Sadu.

U sve tri predstave Šumara je igrao mladi, i čini se obećavajući, Milan Rus, takođe, diplomirani učenik Baletske škole u Novom Sadu.

Prve dve predstave dirigovao je Beograđanin Angel Šurev, nedovoljno dobro za baletsku igru, dok je treću predstavu dirigentski osnažio Imre Toplak.

(Dnevnik, 6. april 2002. preštampano u Pozorište april-jun 2002. str. 8)

Straža

Koreografska predstava Jožefa Nađa za 12 igrača, muzika M. Kagel, scenografija M. Tardif, kostimi B. Ursulov

Termin *koreografija* uglavnom razumemo kao povezivanje pokreta u neku celinu na osnovu određenih pravila. One se razlikuju po načinu na koji se pokreti izvode, pa imamo, na primer, koreografije klasičnog baleta (na koje smo najviše navikli na našim scenama), ali i povezivanje pokreta koji se mogu na sceni prepoznati kao pokreti iz borilačkih veština – različiti zahvati druge osobe različitih delova tela, pregibi, bacanja... Jožef Nađ koreografiju osmišljava upravo preko pokreta iz borilačkih veština kojima povezuje osobe (igrače) i koji mu služe da izraze atmosferu i emocije, provocirane literarnim tekstom (*Najviše volim da radim kada kao predložak uzimam literaturu*). U ovom slučaju radi se o tekstovima Franca Kafke.

Ritam srca ili senke. Jožef Nađ podrazumeva pod pokretom širok opus mogućnosti, ali vidno insistira na *nepokretu* – mirovanju, nekretanju, zaleđenoj pozi (igrač dugo stoji u nemogućoj pozi lebdenja, ili iskoraka na jednoj nozi koliko i u veoma brzim reakcijama ili akcijama). Autorov cilj je da nam pokaže da je nepokret – pokret unutar emocija ili društvene atmosfere. Nadalje, deo ukupne koreografije je *muzika* koliko i *nemuzika* – tišina, ritam srca ili senke, ritam ljudskog bića (koračanje, gledanje...) u nastojanju da se ovi elementi predstave sažmu i prožmu sakrivši gde počinje pokret, a gde muzika, i obratno. Ono što je osnovna okosnica Nađove filozofije koreografije jeste odnos prostora i tela u njemu. Otuda je prostor scenografije deo pokreta – igrači i igračice postaju deo kulisa, nestaju u njima i iz njih se pojavljuju, ili postaju deo nekog predmeta (stolice, ili merdevina). *Vreme* je deo predmeta i igrača i tu je da odredi dužinu trajanja ove povezanosti.

Poruka je ovog koreografskog postupka da ne postoji stroga razlika između ljudskog tela i predmeta koji ga okružuju u svakodnevnom životu – čovek je opredmećen i predmeti su oljuđeni. Takvim filozofskim postavljanjem osnovnih komponenti strukture koreografskog kodeksa, autor želi da nam predstavi nas i sebe preko literarnog sveta koji je odabrao. Tačnije, Nađ je izgradio samosvojnu koreografsku filozofiju kojom predstavlja sadržaje onih literarnih dela koja nešto govore o nama samima, sada, u svetu. Teskoba i depresija Kafkinog predloška samo su mu izgovor za prikazivanje atmosfere totalitarnog sistema koji je u svetu, u našim glavama, u našem okruženju, stalno prisutan. Otuda i naziv *Straža*. Stražare ljudi da bi čuvali/kontorlisali druge ljude. Otuda i izrazi *telesna straža* (koji Nađ obilato koristi u svojoj koreografiji), ili *noćna straža* (podseća nas na izraz iz Biblije (Čeka *Gospodina više no zoru straža noćna*). U savremenom svetu smo gurnuti u našu teskobu i kontorlisani od strane drugih pod vidom čuvanja, stražarenja. Ali smo i mi sopstveni stražari. To je osnovna nit raznoznačnih značenja pojma straže u ovoj predstavi, preuzeta od Kafke, koja u Nađovoj koreografiji bivaju, realizovana po principu scena – asocijacija na nešto u spoljnom svetu, ali iz perspektive ovog zatvorenog koreografskog sistema koji je oformio.

Vapaj za humanošću. Ono što me je plenilo u gledanju njegove koreografije jeste odgonetanje načina na koji je sašio šavove raznih pokreta u celinu, raznih scena u priču, a priču zašio za literarni predložak. I dok na sceni gledamo svet boraličkim pokretima izražen (udariti, prebaciti suigrača preko leđa, sabiti ga, ili nabiti u nešto...) uživamo u perfekciji izvođenja svakog zadatka 10 muških igrača i 2 igračice. Čitam Nađovu poetiku kao vapaj za humanošću koja nam nedostaje. U tom smislu je Nađ moderno stari na ovom geografskom području, u kontinuitetu tihog života njegove Kanjiže danas kao u bezvremenu.

(Dnevnik, 11. april 2002. i na mađarskom jeziku: Hid, maj 2002. Novi Sad)

Gostovanje zemunskog Madlenianuma: Nižinski kao igra sama

K. Kostjukov kao tumač naslovne uloge više je zaveo publiku lepotom tela i igre, nego što je sam bio sudbina nesrećnog igrača

Koreografskom aleodramom *Nižinski – zlatna ptica* zemunski Madlenianum gostovao je na sceni Srpskog narodnog pozorišta u okviru NOMUS-a. Ako ne znamo šta znači reč *aleodrama,* zaboravimo je, i okrenimo se onome što znamo – *drami*. Reč je ovde o baletu oblikovanom na osnovu lične životne priče (drame) poznatog svetskog igrača (poljskog porekla) Vaclava Nižinskog, čiji je ljudski vek bio relativno dug (1890-1953), a igrački kratak (1907-1917) i prevratnički u mnogo smislova.

Čovek pokreta. Ko je Nižinski? Igrač izrazitih telesnih predispozicija za igru (*Ja sam čovek pokreta, a ne mirovanja*). Stručnjaci za balet i publika pominju ga po visokom i neobičnom skoku i doskoku izrazite jačine i muškosti, ali mnogo više po umetničkoj izražajnosti onih baleta koje je koreograf Mihajlo Fokin pravio upravo za Nižinskog (*Popodne jednog fauna; Narcis*) da pokaže novi kvalitet osećajnosti i seksualnosti u igri. Oni koji su sa njim učestvovali u stvaralačkom činu različito misle o njemu: – *On živi samo na sceni,* kaže scenograf Benoa, *Bio je nevičan govorništvu* – ponavlja Fokin, Stravinjski ga, međutim, smatra nedovoljno muzikalnim, ali ne manje genijem u odgonetanju smisla igre.

Nova dimenzija muškosti. Velikan, ako ne i najveći igrač u prvoj polovini XX veka, Nižinski je igra sama – postoji dok je na sceni, van nje on je bespomoćno i nesrećno biće, gotovo tragično, kako je znalački pokazao najpre poznati koreograf Moris Bežar pre nekoliko godina, zatim drugi koreografi u svetu (o čemu postoje dobri video zapisi), da bi se kod nas Krunoslav Simić upustio u tu avanturu.

Zašto je Nižinski inovator? Nižinski je modernizmom vlastitih koreografija uznemirio konzervativne ideologije seksualnosti. Početkom veka on je na scenu uneo novu dimenziju muškosti (do tada je pojam muškosti podrazumevao ne izlivanje osećanja i seksualnosti). Vaclav oseća igru kao svet svoje slobode i u njoj improvizira (Fokin dozvoljava) upravo u onim delovima u kojima osećanja i seksualnost dobijaju oblik igre. Doduše to je u ulogama koje seksualnost otklanjaju od zapadne kulture i uvode je u drugi svet – svet mitologije (Faun) ili orijenta (rob, *Šeherezada*), ali je kontraverza ovog igrača u tome što je, s jedne strane, mušku snagu (izraziti skokovi, nekada gotovo mahniti temperament) povezao sa ženskom senzibilnosti, sa druge strane.

Zašto je danas interesantno vraćati se Nižinskom? Igra Nižinskog danas budi ponovo interesovanje koreografa u kontekstu novih razmišljanja o telu, posebno igračkom telu, i seksualnosti muškarca: šta telo izražava i šta ono jeste. U tom pogledu Nižinski je početkom veka uzdrmao postojeće kanone morala u igri time što je telom izražavao senzualnost i osećajnost, koliko i subjektvnu seksualnost, a danas afirmiše ono što su posebna ljudska prava – pravo na seksualnu opredeljenost. Trebalo je da prođe čitav vek da se seksualnost afirmiše na drugačiji način u teatarskom i neteatarskom životu. *Šta su uradili u stvaralačkom timu Gordan Dragović (libreto i inscenacija) i Krunoslav Simić (koreografija)?* Iz života poznatog igrača odabrali su deset sekvenci kojima prikazuju atmosferu u svetu igre u mestima u kojima je igrač boravio (u Evropi i Americi), zatim događaje unutar baletskog sveta i iz intimnog života. Nije savim jasno šta su to hteli zapravo da nam novo kažu o igraču geniju. Inscenacija je sasvim uspela da uhvati atmosferu, koreografija u mnogo čemu ne uspeva da se vine u istraživački predeo koji bi jače pokazao smisao života Nižinskog. Ovako, pokreti samo prikazuju život.

Dopadljiva igra ansambla. Konstantin Kostjukov, kao Nižinski, više je zaveo publiku lepotom tela i igre, ponekad pokazujući da su njegovi pokreti zbog publike, a ne da je on sam sudbina nesrećnog igrača. Više se stiče utisak da je balet pravljen zbog Kostjukova, a ne Njižinskog radi.

Ostale uloge poznatih savremenika Nižinskog igrali su: Dušan Simić, glavni emocionalni oslonac Nižinskom – Djagiljeva, Konstantin Tešea poznatog igrača, Serža Lifara. Osobe iz uže porodice: sestru, Bronislavu Nižinski požrtvovano Gordana Simić, suprugu Romolu, mlada Mila Dragićević, majku Marija Janković.

Veoma dopadljiva igra ansambla Baleta Narodnog pozorišta iz Beograda odslikava vreme intelektualnog i umetničkog Pariza onoga vremena, a uspeli kostimi Ljiljane Orlić to naglašavaju. Naročito je ženski ansambl izrazito lepo i uigrano opravdao svoje deonice.

Predstava je igrana uz snimak muzike na magnetofonskoj traci (nedopustivo glasno emitovano), sačinjenoj iz različitih delova poznatih baleta (ponekad nedovoljno motivisano zašto baš takav deo za dati period života), ali i druge muzike vezane (na ovaj ili onaj način) za igru iz vremena u kojem je Nižinski igrao i živeo.

(Dnevnik, 16. april 2002, str. 14)

Putovanje kroz igru

Igračka trupa oformljena na Kipru objedinila je plesače različitih igračkih tradicija među kojima su i naši baletski umetnici

Poruku za Svetski dan igre (29. april) ove godine napisao je profesor Alkis Raftis, predsednik ove UNESCO-institucije. Kao moto za tekst, uzeo je izjavu poznatog španskog flamengo igrača *Ja mogu da igram u hramu, a da ga ne oskrnavim*.

Raftis je odabrao da govori o posvećenosti u igri, i konstatuje da su vrednosti pomerene danas: u ovom trenutku je komercijalizovan ples u bogatim zemljama; sve je češći niz besmislenih pokreta; koreografija je skrhana neobuzdanom potragom za inovacijama; podučavanje igranju je degradirano slepim koncentrisanjem na pokret; istraživanje igre je izgubilo draž idelazacijom strukturne analize. Autor konstatuje da igra sama po sebi ne mora biti sveta, ali je u svojoj suštini posvećena i služi kao oružje oslobađanja, kao način sticanja drugog *ja*. Ukratko, autor jadikuje nad sadašnjom situacijom u domenu igre i smatra da treba stvoriti vrednosne kriterije na osnovu kojih treba obrazovati publiku kako bi mogla razlikovati prazničnu igru od svakodnevnog igranja.

Praznična i svakodnevna igra. Samo dva dana pre obeležavanja Svetskog dana igre, u Novom Sadu je gostovala igračka trupa sa Kipra i, evo, pružila nam se prilika da njen učinak vrednujemo sa stanovišta praznične igre i svakodnevnog igranja. U svojoj poruci pod nazivom *Renesansa – putovanje kroz igru*, direktor i koreograf igračke grupe Lambros Lambrou predstavio nam je veče igre sastavljeno od serije plesova koji su delovi intimne priče samog koreografa. To su prekretnički trenuci njegovog života, satkani od događaja i osećanja. Otuda naziv baletske grupe *Renesansa* treba da nam kaže da se radi o ponovnom rađanju i obnavljanju igrom, ostvarenom kroz četiri osnovne epizode: ljubavna priča, smrt, dúše i renesansa.

Igračka grupa je oformljena prošle godine na Kipru, a osnovna igračka orijentacija je spoj baleta i savremenog plesa. Igrači dolaze iz različitih igračkih tradicija, tu su pre svega zvezde grupe (ne)naši igrači iz Kijeva: Oksana Storožuk, dugogodišnja primalaberina novosadskog baleta i Konstantin Kostjukov, prvak beogradskog baleta. Pored njih tu su još dva solista iz Novog Sada, Milan Lazić i Dragan Vlaluklin, od ukupno deset igrača pet su naši, pod imenom ansambla sa Kipra, svi sa dobrom tradicijom klasičnog baleta (ruske redakcije). Jacek Pžibilovič je iz Varšave, sa dominantnom tehnikom iz savremenog plesa i pet igračica iz različitih delova sveta. Reč je o internacionalnoj plesnoj grupi, različitih igračkih tehnika, okupljenoj oko jednog projekta, koja

se tek profiliše u pogledu tehnike igre, programske specifičnosti, i onoga što bi koreograf želeo da ona bude.

Lično iskustvo. Renesansa – putovanje kroz igru, poslednji je balet koreografa Lambrosa Lambrou koji je dugo plesno iskustvo oblikovao u Londonu, Kanadi, Meksiku, i sada na Kipru. Njegovo lično iskustvo predstavljeno u ovom baletu ima nešto zajedničko sa njim samim – sebe vidi kao *putnika* (igra Konstantin Kostjukov, dopadljivo i u dobroj meri narcisoidno), *koji u presudnom trenutku sreće ženu* (igra je Oksana Storožuk u prelepom duetu sa Konstantinom Kostjukovim, puna energije i temperamenta), *uz nužan uticaj oca* (igra ga Jacek Pržibilovič), *na putu ka smrti kao osnovnoj polugi u kretanju po životu* (igra je Milan Lazić). Ono što vidimo kao izvođački čin ovih solista, uz bogatu igru ansambla pet lepih devojaka, samo su naznake, ponekad višeznačne i teške za kodiranje značenja i prepoznavanje *šta je koreograf hteo da kaže*.

Uzimajući u obzir činjenicu da je Balet SNP-a ove godine imao relativno malo prilike da se predstavi svojim kvalitetima, gostovanje ove trupe nam je ponudilo materijal za poređenje: šta bi moglo biti, ako bi bilo? Kipar nema baletsku školu, nema gotovo nikakvu baletsku tradiciju, ali ima mogućnosti da plati drugima (igračima i koreografima) da dođu, naprave projekat i prodaju ga drugima. Tako smo ga i mi kupili sa našim igračima. Zašto ne bismo i mi prodavali na isti način?

(Dnevnik, 7. maj 2002.)

Doktor Džekil i mister Hajd

Libreto, koreografija i režija V. Logunova, scenografija B. Maksimovića, kostimi B. Jovanović, dirigent A. Šurev

Za balet u dva čina pod naslovom Doktor *Džekil i mister Hajd*, Vladimir Logunov je napisao libreto, kreirao koreografiju i režijski osmislio događanje na faustovsku temu koja je više puta u literaturi otvarana: čovek želi promeniti sopstveni život za bolji. U ovom slučaju jedan naučnik (doktor Džekil) pokušava da napravi lek koji će biti na veselje ljudi, a kao prvi primalac takve usluge je on sam. Popivši sopstveni izum, pretvora se u svoju suprotnost – agresivnog napasnika (mister Hajd). Eksperiment nije uspeo. Doktor još jednom pokuša isto, ne verujući da je pogrešio. Ali, avaj, ponavlja se greška. No, ono što je novo jeste da je nakon dva pokušaja, ljudski gen zakodirao novo agre-

sivno ponašanje kao inherentno njegovo i u trećem slušaju, doktor postaje napasnik sam od sebe. Nauka je zavladala njime, a ne obratno.

Tamne strane karaktera. Za ovu osnovnu filozofsku misao o čoveku kao mogućem vladaru i usmerivaču sopstvenog života i istorije, libretista Logunov pronašao je oslonac u delu engelskog pisca iz 19. veka Roberta Luisa Stivensona. Libreto čine 12 slika, koje se smenjuju, a ne priča koja ima logičnu strukturu međusobno zavisnih delova u celini. Muzička potka za događanje u ovih 12 slika spretno je napravljena kombinacijom muzike engleskog kompozitora Edvarda Edgara s početka 20. veka i našeg bubnjara Dragoljuba Đuričića. Tamne strane ljudskog karaktera tako dobro odgovaraju zvuku bubnjeva koji maestralno izvodi trio pod rukovodstvom Đuričića (u programu, na žalost, ne stoje imena sva trojice izuzenih muzičara).

Ulogu dvojnika (Džekila i Hajda) igrao je Konstantin Tešea, igrački veoma korektno, izvrsan partner, ali kao osoba koja u svakom pokretu tela ima u pokornosti Džekila, a onda Hajda, zaista nije uverljiv. On uvek iznova ulazi u lik pa ga pusti da iscuri u nekom lepom baletskom pokretu i opet nanovo. Kao da je fokus svog interesovanja usmerio na pokret, a ne na lik. Uloga ceremonijal-majstora u kabareu Svetozara Adamovića zapravo je dobro osmišljena, povezujuća ličnost u baletu. On je izvrsan igrač, sa smislom za kabare igru i izvrsne tehnike klasičnog baleta.

Izuzetne ženske uloge. Dve izuzetne ženske uloge ostaju u sećanju. To je Viktorija, žena u koju je Džekil zaljubljen, a izvodi je Ana Pavlović sa puno prefinjenosti, sete i dorađenog manira bogate devojke. Igračicu u kabarelu, Doli (kojom Džekil žudi da ovlada) izvela je Dalija Imanić sa mnogo snage i ubedljivosti. Ove dve vrhunske igračice nose predstavu i u onim delovima u kojima pada libretno, kada koreografu ponestane invencije, a muzika curi pored igrača. Tada se pred nama otvori pitanje odnosa između neoklasičnog pokreta i sadržaja koji se njime iskazuje. Taj rascep između forme i nabijenog sadržaja koreograf nije uspeo do kraja da dozida kao nešto što bi preuzelo odgovornost za rastresiti libreto.

U režijskom pogledu Logunov je uneo novine u odnosu masovnih scena i igre junakinja. Prikazao nam je to kao istovremeno događanje pojedinačne sudbine i raspoloženja mase. Novo saznanje o mogućnostima scenskog izražavanja, sa značajnim udelom svetla, umnogome je doprinelo da koreograf sakrije nemoć libretiste. Ima se utisak da je sam koreograf bio u istim stvaralačkim mukama u kojima i njegov glavni junak – dvojnička uloga onoga koji piše libreto, sa onim koji ga oživljava na sceni jednako je zahtevna i smrtnonosna, koliko i dvojnički vapaj Džekila i Hajda.

Scenografsko umeće kreativnog Borisa Maksimovića od neprocenjive je važnosti u oblikovanju ovih režijskih ideja. Dirigent Angel Šurev je izvrsno sarađivao sa svojim orkestrom i sa neobuzdanim Dragoljubom Đuričićem.

(Dnevnik, 24. maj 2002. str.15)

iii – 3

kritike sezona i takmičenja

Sadržaj poglavlja

Svemogući žiri 287
Prvo Jugoslovensko baletsko takmičenje 288
Veliki datumi baleta 292
Prekretnica za balet 294
O umetnosti na vrhovima prstiju 297
Drugi veliki ispit 298
Balet u Novom Sadu 301
Balet u sezoni 1984-85. 303
Gala koncert za rastanak 305
III Jugoslovensko baletsko takmičenje 307
Povodom četrdeset godina postojanja Baleta SNP 311
Naši koreografi 314
Gala-koncert baletskih umetnika 317
Razgovor o baletskoj sezoni 318
Srpsko narodno pozorište juče, danas, sutra 319
Kontinuitet diskontinuiteta, 45 godina Baleta SNP 322
Balet Srpskog narodnog pozorišta, sezona 1995-96. 325
Balet Srpskog narodnog pozorišta, sezona 1996-97. 327
Balet Srpskog narodnog pozorišta, sezona 1997-98. 331
Balet Srpskog narodnog pozorišta, sezona 1998-99. 335
Balet Srpskog narodnog pozorišta, sezona 1999-2000. 338

Svemogući žiri

Međunarodno baletsko takmičenje u Varni – stvara se još jedan festival baleta

Međunarodni baletski festival u Varni ima zadatak da jednom u dve godine okupi na jednom mestu igrače iz čitavog sveta. Oni treba igrom da pokažu stil i repertoar svoje zemlje i da prikažu nove talente u svetu igre. Drugim rečima, ovaj festival treba da bude spona baletske delatnosti širom sveta.

Prvobitna je zamisao bila da se takmičenje održava svake godine, što je i ostvareno u kontinuitetu 1964. 1965. i 1966. Zatim je, iz organizacionih razloga, usvojen interval održavanja svake druge godine. Jula 1994. navršilo se 30 godina postojanja takmičenja i XVI susreta. U toku tri decenije učestvovalo je oko 2000 igrača iz 50 zemalja, a 250 ih je dobilo neku nagradu. Najbolji igrači i igračice danas bili su, najčešće, učesnici takmičenja. Ono je zapravo jedno važno mesto u rangiranju igrača u svetu, mada danas postoje i druga takmičenja, drugačijeg profila u Rusiji, Japanu, Americi, Francuskoj i Švajcarskoj. Takmičenje u Varni sačuvalo je svoj primat i specifičnost, mada su se izmenile političke prilike koje su u mnogome uslovljavale pojavu takmičenja: da se susretnu igrači i igračice iz (tadašnjeg) zapadnog i istočnog sveta. G. Ulanova je bila predsednica žirija u kontinuitetu od 1964. do 1972. kada ju je zamenio J. Grigorovič, koreograf iz Moskve (1974-1988), a od 1990. tu funkciju obavlja bugarska umetnica N. Kiradčijeva.

Festival se deli na dva dela: prvu grupu čine učesnici mlađeg uzrasta do 19 godina starosti, a drugu grupu igrači od 19-27 godina. Takmiči se u tri ciklusa. Kandidati učestvuju ili sa solo varijacijama ili u paru (što znači da celovečernji baletizostaje). U prvom ciklusu kandidati pokazuju obavezno klasičnu varijaciju iz repertoara koji je utvrdila komisija. U drugom igraju savremenu koreografiju bez obzira na datum njenog nastanka ili muziku koja se pri tom koristi. U poslednjem kandidati igraju varijacije ili duet po slobodnom izboru iz klasičnih ili savremenih baletskih ostvarenja.

Internacionalni stručni žiri, kojem predsedava Galina Ulanova, dodeljuje na kraju takmičenja zlatnu, srebrnu i bronzanu medalju i novčane nagrade. Kandidati iz socijalističkih zemalja dolaze na festival kao predstavnici svojih zemalja (što znači da prethodno prolaze kroz domaću komisiju i država snosi troškove boravka na festivalu), dok kandidati iz zapadnih zemalja sami snose troškove boravka i priprema za konkurs. To je jedan od razloga zbog koga u Varnu ne dolaze najbo-

lji igrači Zapada, već oni koji imaju finansijska sredstva. Razlika između *istočnih* i *zapadnih* igrača time je uvećana. Zato je utisak opšte dominacije ruske škole samo prividan. Uostalom, iskristalisalo se mišljenje sa dosadašnjih festivala u Varni da su rezultati potvrda visoke vrednosti ruske baletske škole i veoma inventivne savremene koreografije *zapadnjačkih* savremenih baleta. Polazeći od različitih ideoloških osnova u igračkoj umetnosti, predstavnici dveju grupa postigli su, svaki za sebe, interesantne i plodne rezultate. Predstavnicima istočne grupe danas se zamera da oskudevaju u savremenoj koreografiji, a predstavnicima zapadne da nemaju dobru metodiku učenja dece u baletskim školama.

Sledeći festivali će sigurno pokazati da će doći do simbioze ovih, naizgled ekstremnih grupa, da će jedni koristiti drugima, da će međusobne razmene igrača, pedagoga i koreografa uticati na dalje razvijanje interaniconalizma u umetnosti. Jer, balet je, upravo, najpogodnija vrsta pozorišne umetnosti za ostvarenje tog zadatka.

Sledeće godine biće organizovan drugi internacionalni konkurs, ali u Moskvi, sa sličnom fizionomijom, ali nešto drukčijim propozicijama. Obaveza će biti da kandidati pokažu savremenu koreografiju ne stariju od godinu dana, ali da za nju bude obavezno iskorišćena muzika ruskih kompozitora.

Ako se ima u vidu da će se međunarodni festival u Varni i Moskvi održavati neizmenično svake druge godine, biće to spona ka sintezi različitih baletskih škola, izraza, i prava reprezentaciona smotra savremenog svetskog baleta.

Velika zamerka upućena je internacionalnom žiriju što do danas nije uspeo da nađe adekvatno ocenjivanje učesnika u konkursu. Sem toga u žiriju sede ljudi čiji se učenici takmiče i čije se koreografije igraju.

Treba, pak, pomenuti da Jugoslavija i po četvrti put nije imala svoje kandidate na takmičenju. A bilo je predstavnika iz Mongolije, Japana, Turske, SAD, Kube, Čilea i, naravno, socijalističkih zemalja.

(Ekspres, 4. avgust 1968, Beograd)

Prvo Jugoslovensko baletsko takmičenje

(Novi Sad, 18-21. decembar 1982)

Uspostavljanje takmičenja baletskih igrača i koreografa kao stalne pozorišne manifestacije u nas, pokušaj je da se izađe iz ozbiljne krize u kojoj se jugoslovenski balet nalazi. Kriza kod nas (još uvek ne-

dovoljno priznate i podsticane umetnosti) duboka je i vidna na različitim planovima delovanja i ostvarivanja baleta. Ako bi se dubina problema želela jasno pokazati, moglo bi se to lako učiniti bilo poređenjem s onim što postoji u razvijenim baletskim centrima u svetu, bilo s onim što postoji u drugim strukovnim udruženjima u našoj zemlji (kao što su savezi muzičkih, likovnih ili pozorišnih umetnika). Bilo koje od ova dva poređenja jasno bi pokazalo da je sasvim pesimistička situacija u našoj baletskoj umetnosti i da su mnogi poslovi, na žalost, još uvek na onom nivou na kojem su bili neposredno posle rata – početnički.



Dok mnoga strukovna udruženja beleže već svoju drugu, ili treću, deceniju uspešnog rada u našoj zemlji, Savez baletskih umetnika Jugoslavije osnovan je tek polovinom 1982. godine, i to još uvek uz nepostojanje regionalnih udruženja u SR Srbiji i SR Sloveniji, kako je to rečeno u diskusiji za okruglim stolom organizovanim povodom Takmičenja). Izostala je i sva ona aktivnost koju savezi strukovnih udruženja u našoj sredini obavljaju: izdavanje stručne publikacije – novina

ili biltena, štampanje stručnih knjiga – prevoda ili domaćih autora, organizovanje stručnih sastanaka o teorijskim i praktičnim pitanjima našeg baleta, zatajilo je i vođenje brige o mladim, ali i o penzionisanim kadrovima. Postoje, međutim, pojedinci koji svojim znanjem i organizacionim sposobnostima mogu voditi dugoročnu umetničku i organizacionu politiku Saveza baletskih umetnika. To je potvrdilo i organizovanje Takmičenja grupe entuzijasta, pre svega baletske kritičarke Branke Rakić i dobre volje Muzičkog centra Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu.

Uliva nam nadu da i drugi vidovi krizne situacije u jugoslovenskom baletu mogu biti prevaziđeni, zahvaljujući snazi pojedinaca u Savezu udruženja baletskih umetnika (Milici Jovanović, Jovanki Bjegojević, Katarini Kocki, Lidiji Sotlar, Slavku Pervanu, Ljiljani Mišić i drugima, počev od prve posleratne generacije penzionisanih do sadašnjih aktivnih igrača). Baletski igrači *žive kao jedna velika porodica* (istakla je u svojoj diskusiji za okruglim stolom Branka Rakić), ali međuljudski odnosi u našim ansamblima ne potpomažu domaćinski život u toj porodici. Videlo se to i na ovom takmičenju. Niske zarade, plansko aktiviranje penzionisanih igrača, repertoarske politike u pojedinačnim ansamblima, metodološka neujednačenost predavanja i igranja klasičnog baleta u Jugoslaviji, zatim briga o mladima, ozbiljni su problemi koji nužno podrazumevaju domaćinsko ponašanje u velikoj porodici. Ako ovome dodamo još i socijalne, kulturno-istorijske probleme s kojima se balet u našoj zemlji još uvek sukobljava, onda moramo zaključiti da je za sve ove poslove mala grupa baletskih igrača i stručnjaka nedovoljna.

Prvo jugoslovensko takmičenje baletskih igrača i koregorafa pokazalo je da postoji dosta talentovanih mladih igrača (takmičari I kategorije od 16 do 18 godina), kako u baletskim školama, tako i u ansamblima, ali na žalost, s malom igračkom pismenošću. Najčešće je ona vidna u pokretima ruku i stopala – evidentno u svim našim baletskim školama. Očigledno je da je neophodan dijalog među jugosleovenskim pedagozima, barem jednom godišnje, da bi se ujednačila, a kasnije i potpuno formirala, neka jugoslovenska metodika klasičnog i modernog baleta, ili ona koja se odnosi na karakterne ili istorijske igre. Da postoji dosta talentovane dece u našim baletskim školama, može se činiti i nevažnim, ako se prisetimo stalno isticanih tvrdnji da smo mi, Jugosloveni, talentovani za igru. Takva predrasuda mora se prevazići i odmah konstatovati da ima u našim baletskim školama začuđujuće mnogo netalentovanje dece. Očigledno se za balet opredeljuju oni koji ga vole, a ne oni koji su za njega sposobni. Međutim, rigorozna selekcija u baletskim školama morala bi biti osnovni postupak u oblikovanju podmlatka.

Takođe je poznata činjenica da danas u Jugoslaviji gotovo da ne postoje dobri muški igrači. Još uvek je poziv baletskog igrača pun predrasuda, pa se mali broj muških igrača i zadržava u baletskim školama. Upravo je Takmičenje pokazalo u kakvoj smo ozbiljnoj krizi što se tiče muških igrača. Može se na osnovu onoga što smo videli prognozirati da će barem još jedna decenija proći bez valjanih muških igača. Kako je došlo do ovakve situacije u današnjim baletskim ansamblima, kada su baletske škole ipak završavali i muški igrači? Treba podsetiti na to da je tokom šezdesetih godina velik broj naših dobrih igrača otišao u inostranstvo da radi, te je nastao generacijski vakuum – s jedne strane tu su već penzionisani igrači, a s druge sasvim mladi, koji još nisu dovoljno spremni da na sebe preuzmu svu repertoarsku obavezu. Rešenje za nastalu situaciju može da pronađe jedino Savez baletskih umetnika (uz podršku šire društvene javnosti), ako započetu inicijativu Muzičkog centra SNP-a o Takmičenju preuzme na sebe i pretvori ga u stalnu manifestaciju.

Zasija i poneki talenat na našem baletskom nebu, te poverujemo da su pedagoško-metodološki problemi rešivi. Na Takmičenju su dva talenta, Almira Osmanović iz Zagreba (prva nagrada u III kategoriji od 22 do 28 godina) i Zlatko Panić iz Novog Sada (prva nagrada u II kategoriji od 18 do 22 godine) dobili najviše aplauza. Oba talenta imaju čiste pokrete, izgrađenu igračku pismenost, osmišljeno igranje – kao da su upravo izašli ispod ruku nekog velikog ruskog pedagoga.

U takvim izuzetnim slučajevima pedagoškog ostvarenja, nažalost, radije se govori o talentu igrača, a manje o poslu i trudu pedagoga. Ali, i laici i baletski stručnjaci se povodom takvih primera pitaju zašto nije moguće videti više dobrih i talentovanih đaka u našim baletskim školama i, konačno, na Takmičenju?

Dosta traljavo stoji stvar i sa koreografima u našoj zemlji. Prva nagrada za koreografiju nije dodeljena, druga je pripala Vlasti Dedoviću iz Ljubljane, danas već afirmisanom koregorafu s dvadesetogodišnjim koreografskim iskustvom, dok dve treće nagrade imaju Ekrem Husein iz Skoplja i Vladimir Logunov iz Beograda. Bez obzira na to što su nagrade podeljene, nismo bili sigurni da smo videli perspektivne stvaraoce baleta. To i nije čudo, ako se zna da kod nas ne postoji nikakva mogućnost za njihovo obrazovanje, ali i gotovo nikakva briga za one samouke i znanja gladne. Ne radi se samo o boljem znanju igračke veštine (koju gotovo svaki koreograf dobro zna, budući da je ranije, u najvećem broju slučajeva, bio igrač – solista ili u ansamblu), već pre svega o sticanju znanja koja su koreografu neophodna iz drugih domena, važnih za baletsku predstavu – iz muzike, scenografije, kostima, pozorišne režije, teorije filma, literature itd. Danas nije moguće (niti je bilo ranije) baviti se sistemom baletskih znakova bez poznavanja dru-

gih znakvnih sistema – slikarstva, vajarstva, filma, muzike, pantomime itd. Zato su baletski koreografi još uvek u teškoj situaciji u nas, bez značajnih stimulacija za istraživački rad na polju igre. Predloženo je zato da se ubuduće uspostavi i novčana nagrada za koreografe, zatim izgradi sistem njihovog obrazovanja u zemlji i specijalizacija u inostranstvu.

Na osnovu onoga što smo videli na Takmičenju i čuli od baletskih stručnjaka tokom četiri dana druženja svih onih koji čine balet danas (igrači, koreografi, pedagozi, direktori baletskih kuća ili ansambala), ne bismo mogli prognozirati da će ubuduće jugoslovenski balet iskoristiti svoju istorijsku šansu i nametnuti se našoj kulturnoj javnosti. Danas je balet u svetu u prodoru u svim onim domenima u kojima ga do sada nije bilo, te postaje deo svakodnevnog života, a ne svojina grupe pozorišnih poklonika (istakao je Slavko Pervan u svojoj diskusiji za okruglim stolom). S jedne strane, skloni smo uverenju da će doći bolja vremena. Postoje dobri i pametni ljudi, puni ideja, koji hoće dobrovoljno da se posvete rešavanje problema. Ne verujemo da će samo to biti dovoljno! Baletski stručnjaci još uvek nisu pronašli način da uključe širu društvenu zajednicu u rešavanje osnovnih problema koji se tiču istorijsko-kulturnih i društvenih ograničenja današnjeg jugoslovenskog baleta.

(Polja, br. 287, 1982, str.48)

Veliki datumi baleta[1]

Šta su poruke Prvog jugoslovenskog baletskog takmičenja igrača i koreografa

Prvo jugoslovensko takmičenje igrača i koreografa održano je u Novom Sadu od 18. do 21. decembra 1982, u organizaciji Muzičkog centra SNP-a. Bila je to prilika da se,uz takmičarski deo, stekne uvid u stanje u jugoslovenskom baletu, umetnosti kod nas još uvek nedovoljno priznatoj i nedovoljno afirmisanoj.

I u Novom Sadu je konstatovano (u raspravi na okruglom stolu o problemima jugoslovenskog baleta i prvom takmičenju igrača) da jugoslovenski balet, nakon gotovo četiri decenije aktivnog postojanja u svim većim jugoslovenskim gradovima, još boluje od dečjih bolesti.

[1] O takmičenju postoji velik broj napisa u dnevnoj štampi, a pre svega u *Pozorištu*.

Razlozi su sociološki, kulturno-istorijski, ekonomski, a ne samo čisto igrački. Ipak i uz sve to, od baletskih umetnika se očekuje da svoju situaciju počnu da rešavaju organizovano i drugoročno.

Stvaranje podmlatka. U čemu su najveće teškoće? Teško je poverovati, ali je sasvim istinito: tek polovinom ove godine osnovan je Savez baletskih umetnika Jugoslavije, ali ne i u svim republikama – SR Srbija i SR Slovenija još uvek nemaju svoja udruženja. To znači da će Savez društava, ako bude imao snage, ubuduće raditi organizovano i s elanom, ali bez dva inače jaka baletska centra: beogradskog i ljubljanskog. Izostale su do sada i sve one aktivnosti koje po pravilu Savezi strukovnih društava imaju u nas: izdavanje stručne publikacije (časopisa, novina, knjiga, itd.), organizovanje stručnih skupova i rasprava o igračkim, pedagoškim ili čisto teorijskim problemima baletske igre kod nas i u svetu.

Izlaz iz teške situacije u kojoj se našao jugoslovenski balet ponudio je Muzički centar SNP-a, a u njemu prvenstveno Branka Rakić, organizovanjem Prvog takmičenja baletskih igrača i koreografa Jugoslavije s ciljem da se pomogne stvaranju našeg baletskog podmlatka. Prijavljeno je neočekivano mnogo učesnika – preko pedeset igrača i sedam koreografa. To govori da naše baletske škole i ansambli imaju danas zadovoljavajući broj igača, ali ne i zadovoljavajuću pismenost, baletsko-muzičko znanje i obrzovanost igrača i mladih baletskih koreografa.

Nade baleta. Nekoliko pojedinaca koje smo videli na tekmičenju i na svečanom koncertu u povodu nagrađenih, zadivilo je i stručnjake i ljubitelje baleta. Pre svega treba odati priznanje svim nagrađenim: igračima prve grupe (od 16 do 18 godina starosti): Nataši Sedmakov, Gorici Stanković, Snežani Perković i Dijani Krstić. Zatim igračima druge grupe (od 18 do 22): Tanji Vujisić i Zlatku Paniću, a naročito igračima treće grupe (od 22 do 28 godina): Almiri Osmanović, Aleksandru Izrailovskom, Zorici Purovskoj i Marjanu Kurlanoviću.

Almira Osmanović iz Zagreba i Zlatko Panić iz Novo Sada najveće su nade jugoslovenskog baleta danas. Almira Osmanović je igračica izvanrednih telesnih sposobnosti, posebne muzikalnosti, potpune igračke kultivisanosti s prirodnim darom za scensku igru. Opšta je procena stručnjaka bila da je u današnjem trenutku zagrebački baletski centar najsnažniji u zemlji. Zlatko Panić je učenik novosadske Baletske škole (u čijem oblikovanju su učestvovale Smilja Živanac i Ksenija Dinjaški). Njegova varijacija Don Huana iz baleta *Ljubav za ljubav* izazvala je prave ovacije na sceni za vreme svečanog koncerta.

Briga o koreografima. Takmičenje koreografa samo je potvrdilo znanu osobinu domaće koreografske situacije: mladih koreografa gotovo da nemamo. Prva nagrada za koreografiju nije dodeljena, a

druga je pripala danas već afirmisanom koreografu iz Ljubljane Vlasti Dedoviću. Treću su podelili Ekrem Husein iz Skoplja i Vladimir Logunov iz Beograda. Pokazuje se da ubuduće briga o mladim koreografima mora biti organizovanija i svestranija. Predloženo je ustanovljenje i novčane nagrade za koreografe, ali i izrada čitavog sistema njihovog školovanja u zemlji i usavršavanja u inostranstvu.

Ukratko, Prvo takmičenje baletskih igrača i koreografa Jugoslavije znači veliki datum za istoriju jugoslovenskog baleta. Dobili smo jedan oblik okupljanja baletskih stručnjaka kakvi, inače, u drugim zemljama postoje odavno. Pokazalo se da možemo biti delimično i zadovoljni jugoslovenskom baletskom situacijom, barem što se tiče igračica, ali potpuno nezadovoljni kada je reč o mladim igračima i koreografima. Potrebna je šira društvena akcija da bi se pomoglo baletskim stručnjacima u rešavanju i ovog drugog dela problema koji nije samo igrački.

(Dnevnik, 26. decembar 1982)

Prekretnica za balet

U sledećoj sezoni broj igračica će biti nešto veći, ali problem muških igrača ostaje

Balet Srpskog narodnog pozorišta nalazi se na dugom dvomesečnom odmoru (do 1. septembra) koji se može tumačiti bilo kao zasluženi za naporan rad u prošloj sezoni, bilo kao pripremni za odgovoran rad u narednoj. Nije verovatno da je u pitanju prva pretpostavka. U protekloj sezoni balet je bio relativno malo angažovan u pripremi novih premijera – izvedene su dve od kojih drugu nismo videli kao zvaničnu premijeru, mada se igra već nekoliko predstava. Prvo baletsko veče sastavljeno od tri kraća baleta (*Vagerijan, Oksigen* na muziku Bručija i *Cezar* Respigija) najverovatnije neće ostati u dugom sećanju niti igrača niti novosadske publike, sa izuzetkom interesantnog pokušaja scenskog transponovanja Bručijeve muzike u igri.

Ako se pogledaju podaci samo za poslednjih šest meseci o delatnosti baleta (koje je stručna služba SNP-a pripremila), pokazaće se nimalo pohvalan bilans. Ukupno je izvedeno samo deset predstava: *Labudovo jezero* (3), *Žizela* (3), *Tri baleta* (3) i dodajmo ovome i četiri predstave *Divertismana* (nezvanične druge premijere). Odmah se zapaža da je baletski repertoar prilično jednostran – izostaje balet za decu ili neka predstava manjeg obima, a lakšeg žanra, sa kojom bi se moglo gostovati po gradovima Vojvodine, koji, inače, nemaju prikladne

scensko-tehničke uslove za veće baletske predstave (ukupno je bilo samo tri gostovanja po Vojvodini – Inđija, Platičevo, Sombor, isto onoliko koliko i van nje – Segedin, Beograd, Ljubljana).

U ukupno 14 navedenih predstava gostovalo je 29 umetnika (od kojih su neki bili stalni gosti – Fjodorov, Doža, Semjonova) iz zemlje i inostranstva. Ovaj se podatak može tumačiti dvojako: lošom kadrovskom strukturom novosadskog baletskog ansambla – gosti su uglavnom popunjavali značajne solističke praznine, ali i novom repertoarskom politikom sračunatom na dovođenje značajnijih baletskih igrača i u našu sredinu (Natalija Besmertnova i njen partner Aleksandar Bagatirjev, Tatjana Tajakina i Valerij Kovrun, ljubimci novosadske publike Fjodorv, Doža, Leonova, te prvaci baleta iz Škotske Graham Bart i Noriko O' Hara) Valja posebno istaći da je junsko gostovanje čitavog ansambla iz Beograda sa jednočinkama Stravinskog (*Petruška* i *Žar ptica*) bilo događaj sezone. Naravno, ne samo zato što je ovim gostovanjem i novosadska sredina obeležila jubilej autora (stogodišnjica rođenja), već i zbog izvanredne stilske doslednosti koju je koreograf Parlić (naročito u *Petruški*) verno sledio.

Jugoslovenska Žizela. Zauzvrat, novosadski ansambl gostovao je u Beogradu sa baletom *Ljubav za ljubav* Hrenjikova, ali zvaničnih kritika o tom gostovanju nije bilo.

Ansambl novosadskog Baleta je sa predstavom *Žizela* učestvovao i na jugoslovenskom baletskom bijenalu u Ljubljani početkom jula (susret se svake druge godine održava s ciljem da se sagledaju dostignuća jugoslovenskih baletskih ansambala). Sama predstava nije naročito povoljno ocenjena od stručne kritike za okruglim stolom, niti dnevne ljubljanske štampe (zamera joj se stilska nepreciznost, igračka neujednačenost i sl.), ali je povoljne ocene za igru dobila Biljana Njegovan – za snažnu interpretaciju lika Žizele *iznad jugoslovenskog nivoa*. Prava je šteta što prvu nagradu nije dobila ona za ovu ulogu, jer je nakon gostovanja u drugim jugoslovenskim centrima (Sarajevo, Skoplje) postalo jasno široj baletskoj javnosti da sticajem okolnosti upravo u Novom Sadu imamo trenutno jednu od najboljih, ako ne i najbolju, jugoslovensku Žizelu. Međutim, bilo je uočljivo da ju je novosadska publika nakon premijere relativno retko viđala tokom protekle sezone u ovoj ulozi (a i uopšte). Razlog je, možda, u činjenici što su gostovanja bila upravo u *Žizeli*, ali razloge bismo mogli pronaći u neadekvatnoj kadrovskoj politici tokom prošle sezone. Jer, činjenica je da je Biljana Njegovan trenutno najbolja novosadska igračica, u najboljim igračkim godinama, kada od nje dobijamo zrela igračka ostvarenja. Verujemo stoga da će u sledećoj sezoni upravo ona imati značajne zadatke u predloženom repertoaru.



Novo u sledećoj sezoni. Biće to treće novosadsko izvođenje baleta *Kopelija* (prvo je bilo 1954, drugo 1966), ovoga puta u koreografiji Vlaste Dedovića (Ljubljana), a u okviru večeri Čajkovskog F*rančeska da Rimini* (u koreografiji gosta iz SSSR) i *Serenada* Balanšina (koreografiju će preneti gost-koreograf iz Zagreba V. Leben).

U sledećoj sezoni broj igračica biće nešto veći, ali problem muških igrača i nadalje ostaje akutan. Novi šef baleta (nakon jednogodišnjeg mandata Erika Marjaš-Brzić povukla se, a nećemo je videti u toku sledeće sezone ni na sceni), Žarko Milenković imaće ozbiljnih organizacionih, finansijskih i umetničkih problema. Od dolaska u novu zgradu pre dve sezone, baletski ansambl promenio je nekoliko šefova baleta što se odrazilo i na (ne)jedinstvenu organizaciono-umetničku koncepciju celog ansambla. Bolje rečeno, ni jedan od dosadašnjih šefova nije nastojao da se razvojna koncepcija sačini. Zato su sve nade u ovom ansamblu, a i u publici, uperene u novu sezonu koja bi trebalo da bude prekretnica, s obzirom i na ukupnu društvenu situaciju u zemlji.

(Dnevnik, 18. avgust 1983)

O umetnosti na vrhovima prstiju

Baletski repertoar u sezoni 1983/84.

Počinjući ovogodišnju sezonu Balet Srpskog narodnog pozorišta pokušao je da prevaziđe ozbiljne probleme koji su izgledali nerešivi na samom kraju prethodne: izabran je novi šef Baleta (umesto Erike Marjaš Brzić, Žarko Milenković), zatim je započeta saradnja s poznatom primabalerinom Jovankom Bjegojević (u svojstvu uvežbača baleta), iz SSSR-a je kao gost-pedagog došao iskusni Valerij Lagunov, a ansambl je uvećan za nekoliko novih igrača i igračica. Ostao je samo problem nedovoljnog broja muških igrača u ansamblu. Što se tiče repertoara za ovogodišnju sezonu, balet nije imao pretencioznih želja, već srazmernih mogućnostima. Odigrane su dve premijere. U prvoj, koju su činili dva kraća baleta *Šopenijana* i *Bal kadeta*, ženski ansambl je imao dominantan posao. U drugoj, *Kopelija* Deliba činilo se da je ansambl *stao na svoje noge*, jer je premijera prošla uspešno, najviše zahvaljujući saradnji s gostom-koreografom iz Ljubljane, Vlastom Dedovićem. Zatim je u ansamblu došlo do osetnog pada. Šef Baleta je podneo ostavku, pedagog iz SSSR-a se vratio u svoju matičnu pozorišnu kuću, primabalerina Erika Marjaš Brzić je odsustvovala celu ovu sezonu, kao i izvrsna novosadska Žizela Biljana Njegovan. Izvedeno je nekoliko predstava *Žizele* s gostima iz SSSR-a.

Uspešan je pokušaj bio obnavljanje dečjeg baleta *Pipi Duga čarapa* u koreografiji Ike Otrina, ali je to učinjeno s određenom namerom – da se u prepodnevnim časovima omogući deci iz predškolskih ustanova da polagano, već na tako ranom uzrastu, usvoje naviku dolaženja u pozorište i zavole balet.

Baletski ansambl je takođe bio angažovan u predstavama operskog repertoara, ali se ništa novo i neobično nije desilo ni u tom domenu umetnosti na vrhovima prstiju.

Društvo baletskih umetnika Vojvodine počelo je aktivnost u poslednje dve godine, ali nije bitnije doprinelo da se baletska situacija u ansamblu ili Školi izmeni. Ukratko bi se moglo zaključiti da nam ovogodišnja baletska sezona nije donela ništa od onoga po čemu bismo je pamtili.

Šta možemo očekivati u sledećoj...

Najviše nade polaže se u II baletsko takmičenje koje će se održati u Novom Sadu, u decembru ove godine. Na prošlogodišnjem takmičenju Zlatko Panić je dobio lepa priznanja, ali se za sada ne može predvideti koliko će se ubuduće voditi računa o tom mladom talentu u našem baletu. Isto tako se čini da se u ovom trenutku novosadski takmičari na predstojećem susretu nisu ni počeli pripremati za taj, inače,

veoma naporan i odgovoran posao. A sposobnih mladih ljudi ima, kako u samom ansamblu, tako i u završnom razredu baletske škole (koje smo imali prilike da vidimo na poslednjem završnom koncertu decembra prošle godine). Ono što je najveći problem u ovom trenutku, jeste osoba koja bi s tim talentima mogla kontinuirano i profesionalno da sarađuje i da se o njima brine. Isto tako se čini da taj problem nije nerešiv. Postoji nekolicina veoma kvalifikovanih igrača koji više ne igraju (nećemo ih nazvati penzionerima), a koji bi veoma rado radili s mladim talentima. Ne postoji, međutim, pravi način da se ostvari saradnja s takvim osobama (ili, se, pak, ne želi).

(Pozorište, sezona, 26. juni 1984, str. 5)

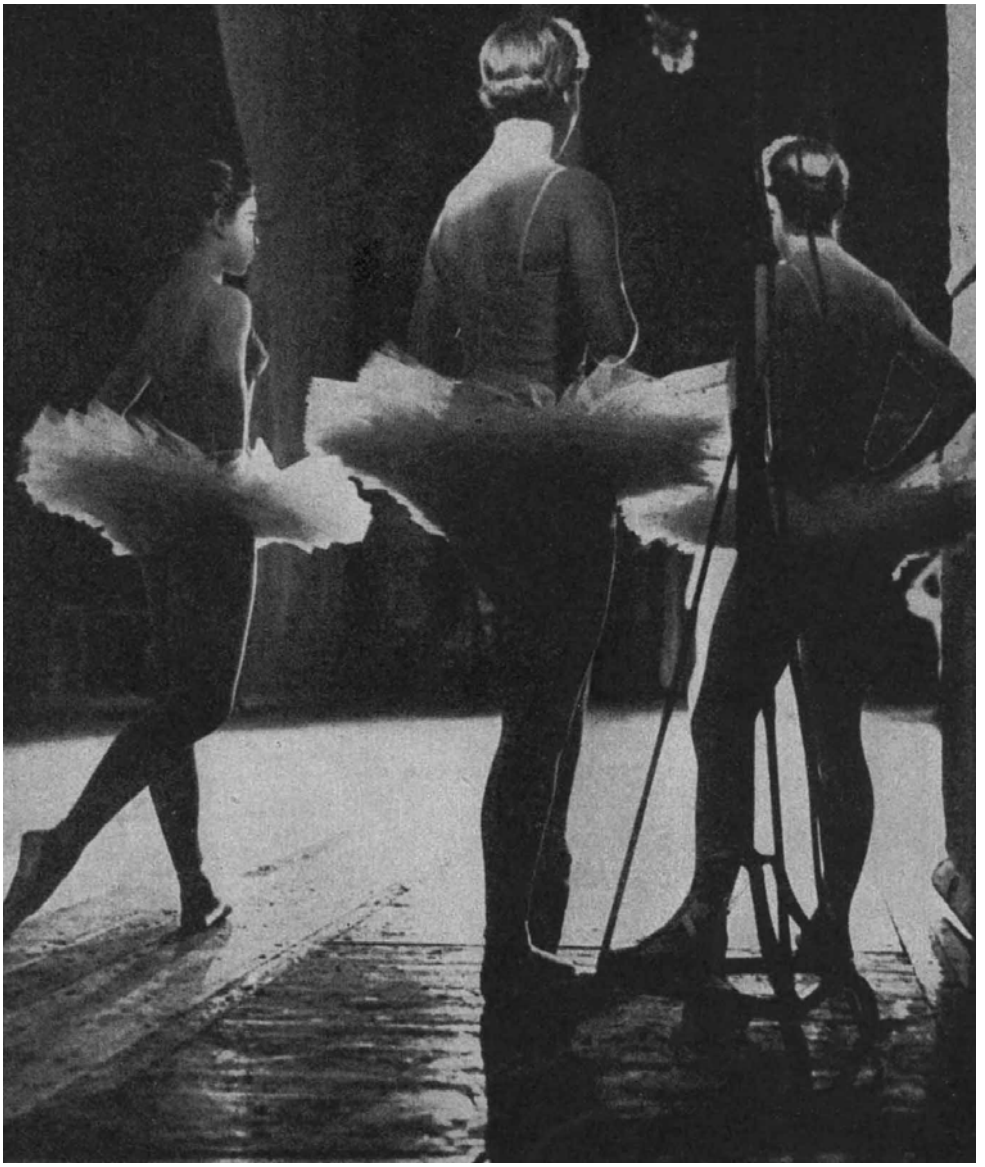
Drugi veliki ispit[2]

Pripreme za Drugo jugoslovensko baletsko takmičenje, novine i ambiciozniji ciljevi

Pre dve godine održano je u Novom Sadu Prvo baletsko takmičenje igrača i koreografa Jugoslavije s ciljem da se izađe iz začaranog kruga u kojem se jugoslovenski balet nalazi već nekoliko godina, a možda i deceniju. To je jedan od pokušaja da se razreši tzv. Jugoslovenski baletski paradoks: postojanje talentovanog potencijala zasnovanog na bogatoj muzičkoj i igračkoj tradiciji s jedne, i nedovoljno dobri i sposobni igrači i koreografi u postojećim ansamblima s druge strane.

Rano otkrivanje i negovanje talentovanih igrača i koreografa i briga za njihovo dalje usmeravanje i obrazovanje svakako su mogući ako stvorimo jedan opšti jugoslovenski takmičarski orijentisan konkurs. S obzirom da se fizionomija ovog takmičenja stalno uobličava, mogu se za ovogodišnji susret u decembru već nagovestiti neke novine koje bi trebalo da obogate našu baletsku praksu. Neke se tiču čisto organizacionih preciznosti, kao što je pomernaje uzrasne granice u tri takmičarske grupe. Na primer, u prvoj grupi mogu se takmičiti svi igrači uzrasta do 20 godina (a ne 19, kako je ranije bilo), u drugoj do 24, a u trećoj do 28 godina. Ovakva odluka ima opravdanje ako se zna da u našoj zemlji, za razliku od drugih u Evropi, igrači relativno kasno završavaju školovanje, a zatim se dugo snalaze u pozorišnim ansamblima.

[2] Časopis *Pozorište* obaveštava detaljno o toku takmičenja, nagradama i onome što se događalo oko takmičenja.



Koncert i predstave nagrađenih. Za publiku, koja je prošlo takmičenje pratila s velikim interesovanjem, ove godine novina će biti što će na završnom koncertu pored nagrađenih na ovom našem, nastupiti i igrači nagrađeni na svetskim ili, evropskim takmičenjima. Tako ćemo imati priliku, prema sadašnjem planu organizatora, da vidimo prvonagrađene igrače sa prošlog Međunarodnog baletskog takmičenja u Varni: Katarin Hili, četrnaestogodišnju igračicu iz Sjedinjenih Američkih Država, kao i Silvi Gilem, osamnaestogodišnju igračicu iz Francuske. Pozvani su i prvonagrađeni takmičari sa Međunarodnog takmičenja u Moskvi. Nastupiće Jurij Muhamedov iz Sovjetskog Saveza, a i prvonagrađeni igrači iz zemalja u kojim postoje državna takmičenja, kao što su Engleska, Mađarska, Italija, s ciljem da nam se prikažu različite škole klasičnog baleta i da se na taj način utiče na formiranje i

razvijanje sistema vrednosti za igru onih igrača koji nam retko, ali u kontinuitetu dolaze iz pomenutih zemalja.

Naravno, na završnom koncertu biće i jugoslovenski igači koji su se istakli u igračkom i koreografskom poslu. Na primer, Dinko Bogdanić iz Zagreba ili već dobro pozanta Almira Osmanović, na prvom takmičenju dobitnica prve nagrade u najstarijoj igračkoj grupi, a i simpatija novosadske publike.

Pored velikog završnog koncerta planira se izvođenje celovečernjeg baleta *Žizela*, koji novosadski balet ima kao stalnu klasičnu predstavu, a glavne bi uloge igrali nagrađeni jugoslovenski igrači sa prvog takmičenja. Namera je i da se sa nagrađenim igačima načini jedna predstava kojom bi se oni predstavili u drugim našim festivalskim gradovima, čime bi se pokazalo da takmičenje ima viši cilj, da nije samo sebi okrenuto, da je deo ukupne repertoarske i igračke politike, u našoj zemlji zasnovane na uverenju da se samo aktivnim dokazivanjem u različitim igračkim sredinama jugoslovenski balet može razvijati i menjati nabolje.

Svetski kriterijumi. Sledeća novina tiče se popularisanja igrača-takmičara. Predviđeno je, u dogovoru sa Novosadskom televizijom, da se snime petnaestominutne emisije sa nagrađenim igračima. Ako se ti snimci sačuvaju za dokumentaciju o Takmičenju, biće to koristan materijal za generacije koje u jugoslovenskom baletu dolaze.

Još uvek se ispituje mogućnost da se za nagrađene igrače pronađu ili oforme posebna finansijska sredstva za usavršavanje i stipendiranje u zemlji i inostranstvu.

Sve su ove lepe inovacije zamišljene sa ciljem da se u jugoslovensku baletsku situaciju uvedu svetski kriterijumi, oni umetnički, a i organizacioni. Možda nas ubuduće stranci neće pitati kako to da loše igramo balet kad nam je nacija tako talentovana.

I, na kraju, s obzirom da se ova jugoslovenska baletska manifestacija održava u Novom Sadu, sve nas interesuje koliko će je novosadski Balet iskoristiti za afirmaciju svojih igača (o koreografima ne govorimo jer ih nema). Na prvom takmičenju Zlatko Panić je dobio nagradu i postigao zapažen uspeh u repertoaru baleta u poslednje dve godine. Da li će se to pretvoriti u pravilo i dokazati potpuni smisao takmičenja ili će ostati slučajnost, ostaje nam da odgovor vidimo na samom Takmičenju krajem godine.

(Dnevnik, 12. jul 1984)

Balet u Novom Sadu

Sadašnjost. Sezona baleta 1984/85. u Srpskom narodnom pozorištu u Novom Sadu izgleda da je otpočela uspešno. Sam ansambl je popunilo nekoliko mladih igračica: Dijana Krstić, Gorica Stanković i Dragica Krstić. Nekoliko već iskusnih igrača, pre svega iz Rumunije, došlo je u angažman u novosadski ansambl. Jon Rusu (koji je i pedagog baleta), solistkinja Laura Bujuk Vojku, Nikolaj Kiritesku, Marjan Firo, umetnički rukovodilac baleta je ponovo Helmut Nedeljko, a pedagog-repetitor gost iz Moskve Valerij Lagunov, već znani saradnik novosadskog ansambla. Sam početak sezone obeležila su dva izvanredna gostovanja: ATER balet (Associazione Teatri Emilia – Romagna) iz Modene i Bolonje, zatim balet Narodnog pozorišta iz Sarajeva s *Karminom buranom* K. Orfa i *Dvobojem* Tankreda i Klorinde na muziku Monteverdija. Dok je u prvoj predstavi užitak pružila igra ansambla u određenom stilskom, više neoklasičnom nego klasičnom maniru, druga je bila užitak za oko pre svega scenografija u *Karmini burani*. Nažalost, to će biti i jedina dva gostovanja celovečernjih baleta u ovoj sezoni.

Kakav je repertoar planiran za ovu godinu? Tri veoma značajna baleta klasičnog repertoara *Don Kihot* Minkusa u koreografiji I. Otrina iz Mribora, zatim *Labudovo jezero* u obnovljenoj verziji, ovoga puta gostuju iz SSSR-a Natalija Dudinska i Aleksej Sergejev i, krajem sezone, *Romeo i Julija* Prokofjeva (april 1985).

Sa znatno povećanim ansamblom (sada ih je oko šezdeset zaposlenih) ovako ambiciozno zamišljen repertoar može se ostvariti uz niz gostovanja solista iz drugih baletskih centara. Pre svega, stalni gost u *Don Kihotu* je Ivanka Lukateli (koja nakon odlaska iz SNP-a 1980. nije ostvarivala radnu saradnju s ovim baletskim ansamblom). Prva baletska premijera *Don Kihota* bila je 20. novembra. Iko Otrin je kao koreograf, redaktor libreta i reditelj predstave, pokušao da objedini ono što je inače teško učiniti – da u jednoj predstavi-spektaklu u isto vreme pokaže velike mogućnosti ansambla i da sakrije njegove nedostatke. Tako je postigao ujednačenost u izvođenju pojedinih numera, ali na uštrb inventivnosti samih igračkih pokreta. (Često su samo nekoliko balance-a ili koraka valcera iskorišćeni u masovnim scenama). Koreograf je dosta napora učinio da od mladih, sceni gotovo neukih igrača, sačini lepa igračka ostvarenja (na primer, s Dijanom Krstić u ulozi Fraskite, Kitrine prijateljice). Ostaje, čini se, za novosadski balet problem iznalaženja stalnog koreografa koji bi jednako brinuo o mladim kadrovima, koliko o izgrađivanju određene igačke fizionomije novosadskog ansambla.

Na predstojećem baletskom takmičenju pojaviće se i mladi talenti iz novosadskog baleta, koje je pripremao gost iz SSSR-a Valerij Lagunov: Dragan Vlalukin, Zlatko Panić, Milica Bezmarević, to je jedan vid, reklo bi se, povremene brige za usavršavanje članova u domenu klasičnog baleta. Ove godine je jedna igračica na usavršavanju u SSSR-u (Aleksandra Ketig), međutim, nedostaje organizovana i stalna aktivnost na obrazovanju ili preobrazovanju kadrova. Na primer, trenutno nema izrazitih igračica karakternih igara, niti igrača, koji bi nosili sav repertoar tzv. karakternih igara u baletskim i operskim predstavama. U operi *Karmen* na primer, neće biti osobene španske igračice u koreografiji Lidije Pilipenko (premijera je predviđena za mesec decembar).

Ove godine je Baletska škola u Novom Sadu dobila izvanredne radne prostorije, što može nagovestiti uspešan rad u godinama koje dolaze. Saradnja ansambla i Škole je zadovoljavajuća te učenici Škole aktivno učestvuju u predstavama Baleta, a nastavnici u Školi su neki članovi baleta.

Međutim, rad Društva baletskih umetnika u Pokrajini nije dovoljno aktivan, barem ne onoliko koliko bi mogao da bude, s obzirom na aktivnost koja je bila ranijih godina. Na primer, uz sve lepe ideje da se uz ansambl sačuvaju svi penzionisani igrači kako bi pomagali napretku baletske umetnosti u Pokrajini, ostali smo bez penzionisanih saradnika. U kratkom vremenu je Jovanka Bjegojević pokušala da ostvari saradnju s ansamblom, ali, na žalost, ne na obostrano zadovoljstvo. U Muzičkom centru Vojvodine raspisaće se konkurs za jedno baletsko delo. Biće to pokušaj da se stimulišu domaća baletska ostvarenja koja se ove godine uopšte ne nalaze na repertoaru novosadskog Baleta. Međutim, nije sigurno da će se konkurs pokazati uspešnim. No, Muzički centar je učinio napor da barem pokuša stimulaciju domaćih kompozitora na baletskom terenu.

Nabrojane aktivnosti govore o živom baletskom pomeranju od onoga što bismo uslovno nazvali nedovoljan profesionalni rad u prethodnoj sezoni, do aktivnog odnosa prema baletskoj svakidašnjici. Međutim, i ove će sezone izostati veći broj gostovanja jugoslovenskih i stranih umetnika u Novom Sadu, kako je to uspešno bilo pre nekoliko godina. Stalna saradnja s Narodnim pozorištem u Beogradu ostvarivaće se u predstavi *Don Kihot*, Aleksandar Izrailovski igra Bazila, a Ivanka Lukateli Kitri. Ali gostovanja iz drugih jugoslovenskih centara za sada nisu predviđena.

Prošlost. Rad u Enciklopediji Vojvodine na obradi jedinica iz baleta znatno je ubrzan, ali još uvek nije završen. Tek nakon izlaska Enciklopedije SNP-a moći će se nešto više i znati i uraditi na istorijatu baleta u Vojvodini. Za sada, sem nekoliko kraćih studija o poje-

dinačnim igračima, zapravo ne postoji valjana dokumentacija za ovu vrstu istraživanja.

Budućnost. I na kraju, ako bi se ova baletska sezona posmatrala u širim okvirima, u gradu Novom Sadu, a ne u Kući SNP-a, valjalo bi zabeležiti i jedan mali događaj – izložba fotografija Mihajla Barišnjikova i njegovih partnerki koja je, na žalost, vrlo kratko bila postavljena u izlogu *Kompasa*, a koju je priredila mlada članica baletskog ansambla Biljana Marković, pošto je godinu dana provela u lenjingradskoj baletskoj školi i deo atmosfere iz tog hrama baleta prenela i u naš grad. Poduhvat valja podržati za buduće manifestacije kako bi se u gradu više osetilo postojanje i rad baletskog ansambla i baletske kulture.

Budućnost novosadskog baleta, sagledavana iz sadašnje perspektive, čini se optimističkom. Ako se pokaže korisnim to što je Baletska škola dobila izvanredne uslove za rad, može se očekivati da će novi kadrovi biti sposobniji i bolji od prethodnih, dakle, daleko bolje iskorišćeni u repertoaru baletskog ansambla.

Ako se pokaže malo više razumevanja i za mladu publiku, decu i omladinu, onda bi repertoar ansambla zapravo okupio sve gledaoce kojima je balet u gradu i namenjen. Prošlogidišnji poduhvat da se *Pipi*, *Duga čarapa* ponovo stavi na repertoar, činio se korisnim i valjalo bi ga i ove godine nastaviti. Briga za mlade gledaoce je u ovom trenutku važna i obećavajuća.

(Pozorište, vanredni broj, 13. decembar 1984, str.7)

Balet u sezoni 1984/85.

Balet Srpskog narodnog pozorišta nagovestio je na samom početku sezone dobar početak: sumiranje rezultata u protekoj sezoni nije u saglasnosti s očekivanim na samom početku. Naime, izvedene su dve, zaista uspešne baletske premijere uz veliko zalaganje kako ansambla, tako i gostiju koji su učestvovali u oblikovanju tih premijera. Tu je pre svega zasluga vodećih sovjetskih umetnika Natalije Dudinskaje i Nikolaja Sergejeva koji su u relativno kratkom vremenu, uz velike teškoće, uspeli da izvedu premijeru, ako ništa drugo, ono na vreme kada je bila predviđena. Igrači su imali prilike da nauče stil lenjingradske baletske škole, ali je to potrajalo koliko i rad na premijeri. Otišao je nepovratno meki osećaj ruku i stopala kada je uvežbavanje *Labudovog jezera* povereno neruskim, uvežbačima. S ovom predstavom, budući da je izuzetno ostvarenje u sezoni, balet SNP-a se prijavio na baletski

festival u Ljubljani, čak su se očekivale i neke nagrade. Međutim, gostovanje je otkazano iz finansijskih i tehničkih razloga. Finansijskih, naravno, niko nema da plati tako skupu predstavu u Ljubljani, a tehnički: dekor predstave ne može da se namesti na pozornici u Ljubljani.

Nadalje, na II baletskom konkursu umetnika (decembra 1984) Zlatko Panić je dobio drugu nagradu u I grupi takmičara (prva nije dodeljena) i na taj način osvetlao obraz našem ansamblu. Trebalo je da kao igrač, nagrađen na takmičenju, učestvuje kao jugoslovenski kandidat na ovogodišnjem baletskom konkursku u Moskvi (u julu), čak su obezbeđena sredstva za put i boravak, ali do tog lepog projekta neće doći zato što je Valerij Lagunov morao da se vrati u Moskvu, a upravo je on bio predviđen kao uvežbač mladog Panića. Neće pomoći mnogo činjenica da je Panić u ovoj sezoni dobio nagradu Pozorišta (dodeljena na Dan SNP-a, 28. marta ove godine), jer igrači žive od igre i stalnog takmičenja sa samim sobom i drugima, a samo delimično od pohvala izvan scene. Čini se da je u ovom slučaju Balet SNP-a učinio sve što je bilo u njegovoj moći, a da se dogodio neki skup nepredviđenih okolnosti izvan njegovog domašaja.

Nekoliko statističkih podataka mogu se činiti interesantnim. Na primer, odigrano je ukupno trideset baletskih predstava i trideset pet operskih u kojima učestvuje i balet. Broj nije naročito velik. Mogao bi Balet izvesti više predstava i na taj način pokušati sam da ostvaruje deo ukupnih sredstava za rad.

Sada Balet broji pedeset dva člana od kojih su osamnaest solisti. Veliki kolektiv, a još uvek oskudeva u muškim igračima. To je jedan od glavnih razloga zbog kojega neće u sledećoj sezoni biti izveden balet *Romeo i Julija,* kako je planirano. Na žalost, još uvek se ne zna šta će se igrati u sledećoj sezoni. Sadašnji šef Baleta dobrovoljno napušta mesto i predaje ga Žarku Milenkoviću, koji je dve sezone ranije neopozivo podneo ostavku na istu dužnost. Očigledno je uloga šefa baleta znatno teža od svih drugih u Baletu, ne samo novosadskom. Pokazuju podaci da gotovo ni jedan jugoslovenski ansambl ne dočekuje sledeću sezonu u miru. Svaki na svoj način ispoljava određenu nesigurnost i probleme – bilo organizacione, bilo finansijske.

U sledećoj sezoni vratiće se iz Moskve/Lenjingarada Aleksandra Ketig nakon dvogodišnjeg školovanja za pedagogiju i koreogafiju. U nizu stipendista u SSSR-u do sada znanih, ona će, čini se, najsolidnije uspeti tokom dvogodišnjeg školovanja da se obuči poslu koji je novosadskom baletu neophodan. Poželimo joj dobar početak.

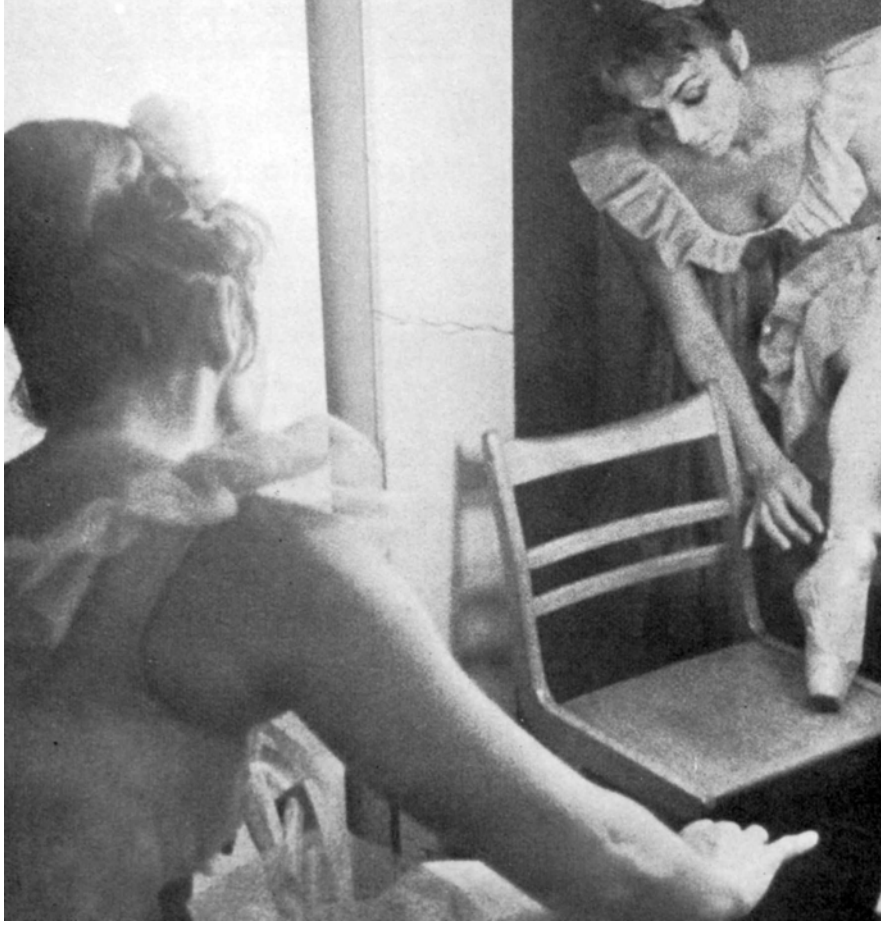
(Pozorište, jun 1985, broj 10, sezona 1984/85, str. 7)

Gala koncert za rastanak

Novosadsko takmičenje imalo je izuzetnu važnost za dalji razvoj baleta. Ipak, ostaju neke nedoumice.

Treće jugoslovensko baletsko takmičenje završeno je velikim koncertom nagrađenih i u čast nagrađenih. U prvom delu videli smo reviju nagrađenih igračkih varijacija i dueta u kojima su igrači i igračice predstavljali svoje karakteristike: izrazitu individualnost lirske igre Gorica Stanković, a čistotu i mekoću pokreta Aleksandar Antonijević (srebro, Novi Sad), izuzetnu nadarenost za ples veoma mlada Irena Veterova (zlatna, Skoplje), dobru tehniku i prefinjenost manira Ljiljane Perić (zlato, Sarajevo), veliki rad i smisao za moderan gest Suzane Bašić (zlatno, Zagreb), visinu skoka Dragan Jerinkić (srebro, Novi Sad). Koreografsko tragalaštvo Mihajla Đurića kao debitanta (zlato, Novi Sad) prijatno je iznenadilo baš kao i njegova koreografija *Neočekivano*, dok je antivalcer Vladimira Logunova (srebro, Beograd) potakao na razmišljanje o igri, u već datom ritmičkom okviru muzike.

Blistava tehnika. Drugi deo koncerta otvorili su pobednici prošlogodišnjeg trakmičenja Lidija Milovec i Marin Turku (Zagreb) koje su sledili drugi parovi nagrađeni u svetu. U poznatim nam duetima iz klasičnih baleta svoju blistavu tehniku i scensko umeće prikazali su nama prvaci češkog baleta Marija Hibešova i Jan Njemec, Francuz Sofi Marke i Filip Anota, dok je lirska krhkost i tehnička nadmoć Japanke Juko Morimoto i Noboru Mijagi bila nagrađena snažnim aplauzom. Kako se i očekivalo, ovacije su dobili ruski igrači Andris Lijepa i njegova partnerka Nina Ananiašvili. I dok su pred nama igrači izvodili čudesne veštine igre klasičnog baletskog repertoara iznenada nam je iskrslo pitanje o smislu tesanja forme i bravuroznih pokreta čudne lakoće koji nisu ni u kakvoj vezi sa sadržajem i smislom onoga što predstavljaju. Nametnulo se nužno pitanje preispitivanja propozicija za baletsko takmičenje: da li su nam potrebni igrači koji samo uvežbavaju da li će izvesti pet ili deset pirueta? Na koji način takmičenje podstiče stvaralaštvo u igri i koreografiji, ostalo je posle takmičenja nejasno. Vredan izuzetak bila je *Ljubavna igra* Forsajta u izvanrednoj interpretaciji Dinka Bogdanića i Irene Pasarić.



Prerano je da bi se već sada sumirali svi rezultati do kojih je Takmičenje dovelo tokom ovih nedelju dana aktivnog rada i svog institucionalno postojanja u poslednjih šest godina. Već bi se u svom trenutku moglo reći da je u pedagoškom pogledu u Jugoslaviji velika oslonjenost na stručnjake iz SSSR-a bilo da oni kao stalni pedagozi, pripremaju igrače u nekim od naših baletskih centara (novosadski, zagrebački, skopski), bilo da su učenici koji su se takmičili bili (ili su sada) na usavršavanju u nekom od sovjetskih centara. Opravdanost ovakvog stanja je jasna kada se zna da je klasični baletski repertoar predviđen programom Takmičenja u velikoj meri uslovljen upravo ruskim klasičnim nasleđem. Ako, pak, igrači koji su se takmičili, nisu dodatno znanje sticali u SSSR-u, sticali su ga u nekoj drugoj sredini van zemlje. To pokazuje da pedagoške osnove jugoslovenskog baleta još uvek nisu solidno zasnovane.

U koreografskom pogledu konstatujemo veliku koncentraciju pažnje takmičara na formu, a sasvim zanemareno izražavanje sadržaja formom. Malo je istraživačkog, a dosta imitirajućeg onih znanih pokreta koje su neki od velikih majstora današnjeg baleta već plasirali na koreografsko tržište. Nedostaje istraživački rad na polju koreografskog rada, koji, dakako, podrazumeva i višestruko stimulisanje iz sredine. No, u poređenju sa prethodnim takmičenjima ovo je okupilo veći broj

novih, mladih imena. Tako je značajna novina pre u kvantitetu no u kvalitetu takmičara, što će, verujemo, u budućim takmičenjima dovesti i do promene kvaliteta koreografskih numera. Za sada, stvaranje koreografije ostaje važan problem jugoslovenskog baleta.

Slaba propaganda. Moglo bi se zaključiti da je Takmičenje imalo izuzetnu važnost za dalji razvoj baleta u nas. Pored takmičarskog programa u kojem je učestvovao veliki broj igrača, igračica, baletskih škola i ansambala, Takmičenje je objedinilo i čitav niz pratećih manifestacija s ciljem da se, koliko je to moguće, obuhvati i prikaže baletska situacija u svojoj kompleksnosti. Organizovana je promocija novih baletskih knjiga (čija je produkcija u nas neznatna), upriličeni su sastanci pedagoga i koreografa (baletskih kritičara, ovoga puta nažalost, ne). Predstavljeni su velikani jugoslovenske koreografije, Dimitrije Parlić (dok izložba o koreografskom radu Pije i Pina Mlakara, na žalost, nije mogla biti preneta iz Ljubljane). Na taj način je takmičenje preraslo u instituciju oko koje se okuplja i za koju se vezuju sve druge manifestacije od značaja za baletsku kulturu u nas. Na žalost, čini se da ova jugoslovenska manifestacija nije dobila zadovoljavajuću propagandu, kakvu imaju druge jugoslovenske manifestacije, u drugim (baletskim) centrima. U tom domenu Takmičenje očekuje od sredstava informacija puniju podršku.

(*Dnevnik*, februar 1987)

III Jugoslovensko baletsko takmičenje[3]

Nakon tri uspešno održana jugoslovenska baletska takmičenja u Novom Sadu (I – 1982; II – 1984; III – 1986) pokazalo se da je ono postalo deo kulturnog događanja u Jugoslaviji, ali je otvorilo i niz novih pitanja i problema. Prvo je takvo pitanje: kada će ova jugoslovenska manifestacija, koja uistinu to i jeste u realizaciji, postati i formalno jugoslovenska, tj. biti upisana u registar jugoslovenskih manifestacija kakve su i susreti jugoslovenskih pozorišta, ili malih scena i slično. Insistiranje na formalnoj strani uključivanja Takmičenja u listu jugoslovenskih manifestacija ima mnogo smisla, ako se zna da tada bivaju rešena mnoga, pre svega finansijska pitanja, do čega je pre svega organizatorima, a onda i svima drugima, itekako stalo. Pokazalo se, naime, da ovoga puta neki učesnici nisu došli (Zagreb, Beograd) iz finanskijskih razloga: bez sredstava za putovanje ili, pak, za kupovinu baletskih patika, dakako, nije moguće takmičiti se. Prisustvovali smo,

[3] *Pozorište* broj 5, sezona 1986-87 posvećen je Takmičenju.

dakle, za vreme održavanja okruglog stola na temu *Treba li nam Takmičenje?* argumentaciji da je Takmičenje postalo deo, ne samo baletske, već opšte kulture u našoj zemlji, a pre svega u Novom Sadu, ali i nedoumici – kako ići dalje.

Za sada se pokazalo da je Takmičenje znatno unapredilo kvalitet i kvantitet rada s mladim igračima. Na poslednjem viđenju su se pokazali i znatno veći broj (uglavnom ne i muških) igrača, i veći izvođački kvalitet. Nadalje, igrači, koji su na prethodna dva takmičenja dobili nagrade (Vedrana Ostojić i Almira Osmanović) imali su uspeha i na međunarodnim takmičenjima baleta (u Varni i u Moskvi). Na taj način je prvi put međunarodnoj javnosti postalo dostupno da vide da se talentovani jugoslovenski igači obučavaju rigoroznim zahtevima klasičnog baleta na nivou priznatom na međunarodnoj sceni.

Do održavanja takmičenja samo su dve jugoslovenske igračice učestvovale na nekom međunarodnom takmičenju (Vesna Butorac i Ivanka Lukateli), bez većih priznanja. Ovo je jedan od podataka šta je Takmičenje učinilo samo u toku šest godina postojanja za mlade u jugoslovenskim ansamblima i školama.

Drugi važan podatak je odnos Takmičenja i publike u Novom Sadu. Na prvom Takmičenju publike gotovo da nije bilo, sem one koja je vezana za sam događaj. Na drugom je bilo znatno više, da bi na trećem bilo nemoguće dobiti mesto u maloj sali SNP-a u kojoj se Takmičenje ostvarivalo tokom nekoliko dana. Ono je, naime, znatno doprinelo da se u Novom Sadu stvori i dalje obrazuje baletska publika koja znalački i podsticajno utiče na repertoarsku politiku u SNP-u.

Svako od tri takmičarska susreta iznelo je osnovne probleme jugoslovenskog baleta koji se nikako ne rešavaju i otuda se čini kao da se stalno tapka u mestu. Prvo: Takmičenje kao jugoslovenska manifestacija. Ne treba zaboraviti da sem Takmičenja u Novom Sadu postoji svake druge godine susret baletskih ansambala na festivalu u Ljubljani, što znači da svake godine postoji samo jedna prilika da se baletski umetnici okupe na jednom mestu. Za razliku od ove situacije, podsetimo se koliko različitih susreta imaju pozorišni ljudi iz drame ili, pak, filmski radnici?! To je jedan od odgovora zašto se baletska pitanja, vitalna za same radnike u toj umetnosti, ne rešavaju brže.

Kakvo će biti Takmičenje u budućnosti? Već sada se može pretpostaviti da će biti, zasigurno, i bolje i organizovanije. Već je ove godine pored redovnog takmičarskog programa bio organizovan niz pratećih manifestacija koje su obezbedile celom događaju sajamski karakter. Na primer, organizovana je promocija novih knjiga koje su se pojavile od 1982. godine, tj. od osnivanja Takmičenja do danas, knjige B. Rakić, Lj. Mišić, S. Grbić-Softić, M. Jovanović.

Organizovano je veče posvećeno Dimitriju Parliću (koje je s uspehom pripremila Milica Jovanović), zatim susreti pedagoga u baletskim školama i susreti svih baletskih umetnika oko teme *Da li nam treba Takmičenje?* Ostaje, za buduća takmičenja, da se organizuje sastanak kritičara baleta, jer je u tom domenu baletska umetnost znatno manjkavija u odnosu na druge pozorišne vidove, kakvi su drama ili opera. Organizovan je, takođe, svakodnevni video-šou onih baleta koji su već ušli u riznicu klasike, a u našoj zemlji se ili ne izvode, ili se izvode u drugačijim redakcijama (Hačaturijanov *Spartak* i slično). Sve te činjenice pokazuju da je Takmičenje uhvatilo korene na pravi način: ono okuplja učenike, nastavnike, igrače i igračice iz pozorišta iz cele zemlje na jednom mestu, u toku nekoliko dana, da bi se o svemu moglo razgovarati, da bi se razmenile ideje i slično. Neke od tih ideja su zaživele, neke tek treba da se ostvare.

Na pitanje kako organizovati buduća Takmičenja, čula su se mišljenja da bi u obavezan program trebalo uključiti i nasleđe jugoslovenskih baleta i tako obezbediti da se sačuvaju domaća baletska dela, bilo u igračkim minijaturama, bilo u širim razmerama. Za sada još uvek ostaje nespojivo zalaganje, s jedne strane, da se neguje i dalje razvija domaći baletski repertoar (kakvi su – *Đavo na selu*, *Licitarsko srce*, *Ohridska legenda* i drugi), i s druge, da se takmičari ne usmeravaju na domaće izvore. Za sada, kao što je znano, u obavezni takmičarski program ulaze uglavnom odlomci i igre iz poznate svetske literature (*Žizela*, *Uspavana lepotica* i druge), ali ne i domaće. Taj deo može da se uključi u slobodni program savremenih koreografija.

Ubuduće bi Takmičenje moralo da precizira i pravila. Na prvom Takmičenju je bilo samo nekoliko učesnika, pa su organizatori bili zadovoljni da se iko pojavio u tom takmičarskom krugu. Na poslednjem ih je bio znatan broj, što svedoči o porastu interesovanja za koreografiju i to onih koji dolaze iz različitih baletskih obrazovnih sredina (neki su predstavnici klasičnog baleta, drugi neoklasičnog, treći savremenog i modernog). Naravno, u jednoj sredini kakva je naša, bez veće konkurencije u baletskom stvaralaštvu i gotovo nikakve konkurentske borbe, teško je pronaći potpuno nov, interesantan baletski izraz. Međutim, Takmičenje bi moglo, na primer, precizirati propozicije koje više ističu važnost kombinovanja folklornog i klasičnog, što bi, po mišljenju mnogih baletskih stručnjaka, mogao biti potencijalno pravi put u iznalaženju sopstvenog i autentičnog baletskog izraza u našoj sredini. Dakako, moguća su i usmerenja druge vrste, ali je neophodno da se stvore neke strategije usmeravanja ka onome što se od koreografa i koreografije u nas očekuje.

Takmičenje je pratio relativno mali broj kritičara iz drugih sredina (Đorđe Šaula – Zagreb, Milica Zajcev i Mira Sujić-Vitorović – Beograd, Inge Tudaković – Sarajevo).

To su, čini se, i jedini baletski kritičari kod nas (ne računajući nekoliko uspešnih koji srađuju samo sa televizijom i/ili radiom), što je svakako sasvim mali broj, s obzirom na posao oko baleta koji valja pratiti, obavljati itd. u odnosu na kritičare drugih scenskih vidova kakva je, na primer, drama. Takmičenje bi moglo, shodno svojoj opštoj politici negovanja baletske kulture u celoj zemlji, tokom sledećih Takmičenja prirediti jedan seminar za baletske kritičare, na kojem bi se, pored čisto profesionalnih pitanja, govorilo i o kulturi pisanja baletskih kritika uopšte. Ne bi se, onda, dogodilo da se više piše o kitnjastom kostimu (ružičaste boje) nekog igrača, a da se ništa ne kaže o koreografiji, ili da se kritičar pita šta će u muzici mladog Zorana Mulića (*Večiti mladoženja*) odjeci mazurke i polke. Kritičar baleta bi, kao i kritičari drugih scenskih umetnosti, morao znati nešto iz literature, istorije i kulture u širem smislu od onoga što sama igra jeste. Za vreme diskusije za okruglim stolom čulo se i mišljenje da su baletski kritičari zlonamerni, što, verovatno, nije tvrđenje bez osnove.

Na kraju bismo mogli reći da su dodeljene nagrade koje će nadalje ne samo stimulisati nagrađene igrače, već će ohrabriti mnoge mlade da učestvuju na Takmičenju. Organizatori su uspeli da obezbede sredstva za odlazak Aleksandra Antonijevića (Novi Sad, I takmičarska grupa) na međunarodno takmičenje igrača u Lozanu (sredstva obezbedio sponzor Takmičenja NIŠRO *Dnevnik*). Organizatori su učinili veliki napor da se ostvari kontinuitet rada i kontakata između dva Takmičenja, što je od velike koristi. Glavni organizator posla, Branka Rakić, uložila je veliku umešnost da dobije potrebna sredstva za održavanje Takmičenja, da okupi ljude koji bi želeli idejama, radom i saradnjom da doprinesu stvaranju celovite fizionomije Takmičenja, ali jedna osoba ne može *vući na svojim leđima* posao koji treba da obavlja čitav tim stručnjaka entuzijasta. Zato je, za bolji rad Takmičenja u budućnosti, neophodna saradnja svih baletskih kuća i pojedinaca.

Potrebno je oko Takmičenja okupiti stručnjake koji će postepeno sistematizovati podatke o jugoslovenskom baletu (publikacije, istorijske podatke, pojedinačne biografije igrača, ansambala ili koreografa, scenografa i svih drugih koji svojim radom stvaraju i oblikuju baletsku umetnost u našoj zemlji). Svi se ti poslovi s pravom očekuju od Takmičenja. Za sada još uvek ne postoji poseban časopis za baletske umetnike i baletsku kulturu, što se, inače, podrazumeva da postoji i u mnogo manjim baletskim sredinama u svetu. Inicijativa za pokretanje jednog časopisa je u ovom trenutku neophodna, u trenutku kada se jugoslovenski balet više okreće svetu i kada se svet sve više interesuje

za situaciju u jugoslovenskom baletu. Takmičenje je pratio niz istoričara umetnosti iz inostranstva.

(*Pozorište*, broj 6/7, sezona 1986/87, str. 25-26)

Povodom četrdeset godina postojanja Baleta SNP

Povodom obeležavanja četrdeset godina postojanja Baleta, Srpsko narodno pozorište je izdalo skromnu publikaciju u kojoj se nalaze osnovni podaci značajni za razvoj celog ansambla, zatim umetnički portreti najzaslužnijih igrača: E. Marjaš-Brzić, B. Njegovan i R.Varge, te spisak onih igrača koji su duže ili kraće igrali u ovom ansamblu (ukupno ih je oko 260). Zatim je u listu *Pozorište* (br. 114) istim povodom izašao potpun spisak svih baleta koji su bili na repertoaru tokom četrdeset godina (1950-1990). Ukupno ih je osamdeset tri (ili, u proseku, po dva godišnje).

Mada su ta dva izvora informacija skromnog obima, za sada su dobar izvor osnovnih podataka sakupljanih na jednom mestu o ovom našem ansamblu. Ipak to je daleko od sveobuhvatnosti ili iscrpne monografije koju bi tek trebalo pisati – novosadski Balet to zaslužuje. Na žalost, ni u jednom od dva izvora informacija nema doslednog obeležavanja onih predstava koje su prvi put izvođene, koje su svoje *baletsko krštenje* doživele upravo na sceni SNP-a. Valja im posvetiti više pažnje, jer nam upravo praizvedbe govore nešto o otvorenosti tog ansambla za razmene i saradnju s drugim umetnicima i igračima, prvacima iz inostranstva.

Podaci govore. Ukupno je bilo četrnaest praizvođenja u periodu 1962-1990, bilo jednočinki, bilo celovečernjih novih baleta. Dolaskom Ike Otrina za šefa Baleta početkom šezdesetih godina, u vreme kada se u celoj zemlji naglašava važnost izvođenja savremenih dela, naš ansambl je već izvodio neke savremene domaće balete, viđene na drugim baletskim scenama (na primer *Čoveka u ogledalu* M. Kelemana). To je vreme održavanja Prvog susreta baletskih ansambala u Ljubljani i osnivanje Udruženja baletskih umetnika Jugoslavije, dve institucije u kojima se naglašava važnost savremenog jugoslovenskog izraza i otuda insistiranje na savremenosti kompozicije, koreografije, teme, scenografije itd. Bio je to, dakle, opštepozorišni pravac u koji se balet nužno uklapao.

Pod uticajem širih umetničkih tendencija, od tada pa do danas, naša su sledeća prva izvođenja, bilo kao celovečernji balet, bilo kao jednočinke:

1. *E = mc²*, koreograf I. Otrin, bez muzičke pratnje (1963)
2. *Demon zlata*, I. Otrin, muzika R. Bruči (1963)
3. *Agostino*, B. Tonin, muzika R. Bruči (1969)
4. *Pasion*, B. Tonin, muzika R. Bruči (1970)
5. *Noć na pruzi*, B. Tonin, muzika R. Bruči (1970)
6. *Rođenje Apolona*, B. Tonin, muzika R. Bruči (1971)
7. *Stamena*, F. Horvat, muzika L. Peraki (1976)
8. *Teuta*, F. Horvat, muzika B. Papandopulos (1979)
9. *Oksigen*, R. Bruči, muzika R. Bruči (1982)
10. *Večiti mladoženja*, L. Pilipenko, muzika Z. Mulić (1986)
11. *Orion*, S. Pervan, muzika M. Štakić (1988)
12. *Kleopatra*, S. Grebel, muzika B. Polidoris (1988)
13. *Altum silencijum*, M. Bogart, muzika S. Divjaković (1989)
14. *Zemlja*, M. Bogart, muzika G. Lenđel (1989)

(Za ovu priliku se isključuju one predstave u kojima je balet deo multimedijalnog scenskog ostvarenja, kao što su opera *Gilgameš* ili koreodrama *U potrazi za izgubljenim vremenom* ili *Smrt Smail-age Čengića*).

Prvi je zaključak da su skoro svi ti baleti sa sadržajem (sem baleta *Pasion* koji je jednostavno muzika u pokretima). Procena je onih koji odabiraju praizvedbu da publika voli balet sa sadržajem.

Ako se pogledaju ti sadržaji, dominiraju oni vezani sa stari vek (*Teuta*), rimski (*Kleopatra)*, ili našu nacionalnu istoriju (*Stamena*), odnosno regionalnu vojvođansku, bilo iz devetanestog veka (*Večiti mladoženja*) ili skoriju, narodnooslobodilačku borbu (*Noć na pruzi*). Samo je u jednom akcenat na međuljudskim savremenim odnosima (*Demon zlata*), odnosno osećanjima (*Zemlja, Agostino*), a u nekoliko dominira opšteljudska tema – strah za našu planetu i čovečanstvo (*E=mc², Oksigen*). Mada je i u istorijskim sižeima uvek prisutna i neka opšteljudska tema (borba za vlast, pohlepnost i slično), činjenica je da se o savremenim pitanjima čoveka u našem društvu ne pleše u tim praizvedbama. Kao da sastavljači novih baleta još uvek smatraju da baletski medij, za razliku od dramskog, nije pogodan za sve vrste tema. On je, misli se, predodređen za vile, nad – ili ovozemaljska druga bića, za nešto izvan sadašnjosti (prošlost, budućnost, svevremenost).

Narativni predložak je najčešće samo potka za baletsku igru, a ne samo priča u gestovima ispričana. Otuda je, posmatrano sa stanovišta komunikacije između gledalaca i stvaralaca igre, bivalo neslaganja izmešu onoga što je koreograf s kompozitorom hteo dakaže, i onoga što je gledalac mogao razumeti. Dakle, moglo bi se zaključiti da su dosadašnje praizvedbe bile sa sadržajem uglavnom istorijskim i ispričane kao eho takvog konkretnog predloška.

Odnos koreografije i kompozicije. Kada se pogleda spisak saradnje jugoslovenskih koreografa i kompozitora na tim praizvedbama, onda se može zaključiti da se uspelo sa angažovanjem novosadskih kompozitora u polovini tih praizvođenja. To su, pre svega, pet Bručijevih baleta (*Demon zlata*, *Pasion*, *Rođenje Apolona*, *Noć na pruzi*, *Oksigen*), zatim po jedan Štatkića, Mulića, Divjakovića.

Tokom rada na prvim izvođenjima novosadski balet nije uspeo da izgradi *svog* koreografa nego je držao širom otvoena vrata drugima. Nije se oblikovao koreograf za potrebe rada novosadskog ansambla, mada je, sem umetničkih potreba u kući, postojao i dodatni podstrek. Naime, od 1982. godine upravo je u Novom Sadu osnovano Jugoslovensko baletsko takmičenje na kojem se, pored talentovanih igrača, takmiče i koreografi, ali novosadski Balet nije postigao očekivanja. U tom pogledu se novosadski ansambl može proceniti kao retko otvoren za saradnju sa drugima, za razmenu iskustava sa stvaraocima iz zemlje i inostranstva, kao da se ne veruje sopstvenim vrednostima. To je jedan od razloga zbog kojeg u proteklom periodu nije stvoren specifično prepoznatljiv profil igre novosadskog ansambla. Novi su koreografi i šefovi baleta dolazili i odlazili, donoseći i odnoseći sa sobom ono stvoreno, zajedničko, a ostavljajući ansambl da uvek ispočetka počinje novo (novi stil igre koji odlaskom koreografa prestaje da ima smisla, nove međuljudske odnose, novu kadrovsku politiku).

Stilska nedoslednost. Drugi opšti zaključak, koji se nameće, jeste da su koreografi, shodno sižeu koji su odabrali, pokušavali da izađu iz šablona klasične baletske igre u meri u kojoj je ona još uvek bila prepoznatljivo klasična. U dobroj meri unošeni su kvaliteti pokreta iz tehnike modernog baleta (najpre u baletima I. Otrina, a onda i F. Horvata uz dužno potovanje folklornoj baštini).

Može se zaključiti da u proteklom periodu ne postoji kontinuitet u osmišljenoj težnji za izvođenjem prvih predstava u novosadskom ansamblu. Možda kontinuirano osmišljen repertoar novih dela nije moguće dati kad se zna da su se šefovi baleta, najčešće zaduženi i za kreiranje repertoara, smenjivali u ovom ansamblu brže no igde (ukupno ih je bilo četrnaest do sada.) Ono što je, na kraju, zajedničko za sve praizvedbe u novosadskom Baletu jeste da se nakon prvog izvođenja (najčešće uz relativno mali broj predstava) nigde nisu ponovile na drugim jugoslovenskim baletskim scenama. Smisao praizvedbi je, naime, da se, ukoliko je to moguće, predstava postavlja u nekoliko ansambala i tako postane, eventualno, deo nacionalnog repertoara, kakvi su *Đavo na selu* ili *Licitarsko srce*, *Ohridska legenda*. Samo razmenom praizvedbi u jugoslovenskom kontekstu može neka nova predstava zaživeti. Na žalost, naša prva izvođenja, mada mnogobrojna, nisu postigla željeni cilj. Postoji čitav niz faktora koji utiču na to da se neko baletsko

delo izvodi na više mesta (na primer, poznatost kompozitora i koreografa, prijemčivost teme dela u novom socijalnom i kulturnom okruženju itd). Ali, na primer, Bručijev balet *Katarina Izmailova*, koji je prvi put izveden u Beogradu, a kod nas nije prenet, nudi nama poznatog kompozitora, prihvatljivu temu, ali, čini se, nema koreografa sa igračkom invencijom jednog Parlića koji bi u našoj sredini uobličio takvu novinu. Otuda pitanje praizvedbi baletskih dela u nas pokreće čitav niz drugih pitanja vezanih za pozorišnu produkciju i tradiciju u našoj sredini. Činjenica je, međutim, da je Balet Srpskog narodnog pozorišta nakon četrdeset godina postojanja ponudio jugoslovenskoj baletskoj sceni relativno velik broj novih dela koja bi se potencijalno mogla iskoristiti u budućim odbirima domaćih dela u onaj inventar koji zovemo klasični jugoslovenski repertoar. Većinu tih prvih izvođenja kritik je pozitivno ocenila (barem u onim segmentima u kojima se novatorstvo tiče novine gesta ili teme). Buduće procene tih baleta trebalo bi da pokažu u kojoj meri su praizvedbe na domaćim scenama uticale na stilsko i tematsko pomeranje čitavog jugoslovenskog baletskog repertoara.

(Pozorište, 18. i 19. mart 1990, br. 123)

Naši koreografi

Danas je svakako najavangardniji balet, ali njemu nedostaje unutrašnji sadržaj, jedna dimenzija dubine.

Prošlo je 20 godina od osnivanja baletskog ansambla u SNP-u (osnovan 1950). To je dovoljno dug period da se daju neki zaključci. Govoriće se u prvom redu o koreografima, jer su oni, po pravilu, bili i pedagozi, šefovi baleta, a neki i pravi igrači (G. Makedonski, I. Otrin, B. Tonin). Ako se kroz ovakvo jedinstvo funkcija može sagledati i umetnička ličnost svakog pojedinog koreografa koji je radio u SNP-u, moći će se, nadamo se, sagledati pojedinačan doprinos svakog od njih.

Marina Olenjina (u SNP 1950-1953 i 1955-1957) smatra se osnivačem novosadskog baleta. Za vreme rada u SNP-u (sa kraćim prekidima, to je oko pet godina) uradila je onaj ogroman pionirski posao na osnovu koga su njeni sledbenici gradili svoje umetničke zadatke. M. Olenjina je: 1. sakupila i osnovala ansambl (folklorni igrači uglavnom), 2. dala repertoarsku orijentaciju (klasičan balet ruske redakcije), 3. počela profesionalni pedagoški rad sa igračima neprofesionalcima. Za ovaj ogroman posao M. Olenjina je imala potrebne atribute: izuzetnu

radnu energiju i entuzijazam, dobru profesionalnu spremu (Moskovska baletska škola) i jedinstven koreografski temperament. Pokazala se i kao dobra organizatorka posla, jer su dobre strane njenog pionirskog posla zadugo bile uzor članovim baleta od početka naviklim na rad i disciplinu.

Maks Kirbos (1953-1954) isto tako objedinjuje sve tri funkcije u baletu SNP-a. Pošto je njegov boravak u ansamblu veoma kratak, ne može se govoriti o nekom trajnijem uticaju na ansambl i njegov razvoj. Nastojanje da se afirmiše klasičan baletski repertoar (*Kopelija, Popodne jednog fauna, Don Huan*), samo četiri godine nakon osnivanja ansambla, sa igračima-amaterima bilo je na liniji koju je utemeljila M. Olenjina. Treba, međutim, istaći da je Maks Kirbos bio veoma dobar igrač, koji je dobro poznavao zakone klasične igre, pa je otuda pedagoški rad, koji je započela M. Olenjina, mogao uspešno da nastavi.Tako je balet SNP-a već na samom početku imao sve dobre uslove da usvoji i afirmiše klasičnu baletsku igru. Pedesetih godina u baletskom svetu su već afirmisane mnoge igračke tehnike, desili su se i revolucionarni tenuci u klasičnoj igri (Dž. Balanšin), međutim, od toga svega se u novosadskom baletu još zadugo ništa neće osetiti. Tu je, pre svega, negovana klasična tehnika i repertoar ruske redakcije.

Georgi Makedonski (1952-1956 i 1958-1964) predstavnik je jedinstva funkcija: koreograf, pedagog, šef baleta i prvi igrač (neko vreme). Njegov rad u SNP-u može se studioznije pratiti jer je skoro deceniju proveo u tom ansamblu. Došao je u novosadski balet kad je pionirski posao već bio obavljen. Time je njegov posao unekoliko bio olakšan. Međutim, s obzirom na sve veću profesionalnost igrača, G. Makedonski je morao da pokaže svoju koreografsku spremnost i zrelost. Kad se govori o njegovom koreografskom postupku, može se reći da je više samouk nego koreografski obrazovan. Na osnovu analize predstava koje je pravio u SNP-u može se zaključiti da su to uglavnom bili baleti koji su već doživeli svoje jugoslovenske premijere (*Labudovo jezero, Čovek u ogledalu, Bahčisarajska fontana, Žizela* i dr.). Poseban kvalitet G. Makedonskog je veoma dobra igračka memorija, što mu je mnogo pomoglo prilikom postavljanja baleta koji su u Jugoslaviji već bili viđeni. Mora se reći da njegov radni elan nije bio na visini elana njegovih prethodnike). Organizatorskih ambicija nije imao. Otuda su nesporazumi dobili otvorena vrata za ulaz u, inače, do tada zdravu umetničku atmosferu. Njegov koreografski i pedagoški posao bio je olakšan dolaskom diplomiranih igračica iz beogradske baletske škole (Ksenija Smuđa, Danica Rekali, Mira Popović) i prvih generacija iz novosadske Srednje baletske škole (Mira Matić, Branka Titelac, Erika Marjaš, Aleksandra Barankovski i dr.). Dakle, to je već vreme kada se postavljaju oštriji kriteriji u kritici klasičnog baleta, kada se, zatim, afirmacija na-

cionalnog baleta ističe u prvi plan (osnivanje baletskog Bijenala u Ljubljani). Ali, s druge strane, na rad u inostranstvo već šezdesetih godina odlaze baletski igrači iz cele Jugoslavije, a iz novosadskog baleta masovno, što stvara niz novih problema: pomanjkanje muškog igračkog kadra, nemogućnost dugogodišnjeg repertoarskog planiranja, stalne kadrovske izmene u ansamblu.

Možda bi se moglo reći da je u vreme rada G. Makedonskog novosadski balet dostigao lep umetnički nivo, potpunu afirmaciju pred publikom, ali i prve vesnike rušenja tog postignutog uspeha. U novonastaloj situaciji bilo je potrebno angažovati se više na pedagoškom radu s mladima, za šta G. Makedonski nije imao dovoljno volje, a možda ni spremnosti.

Jelena Vajs Beložanski (1957-1959) veoma je kratko radila u SNP-u kao šef baleta i koreograf. Kao učenica ruske baletske škole mogla je dosta uraditi na pedagoškom planu, ali za taj posao ona nije bila zainteresovana. Njene koreografije su uglavnom bile u *baletima sa sadržajem* (*Španaski kapričo, Fantastični dućan, Silvija, Velegradske varijacije*) u kojima je bila izražena karakterna igra.

Iko Otrin (1963-1969) je, čini se, značajnija umetnička ličnost u SNP-u. Prve dve godine I. Otrin je koreograf, šef baleta, igrač (na dužnosti pedagoga je R. Pakaški), da bi nakon toga postao i pedagog. U toku šest godina provedenih u SNP-u postavio je dvanaest različitih baleta. Prvi balet, koji se može smatrati i najznačajnijim (sa današnje tačke gledišta) bio je moderan balet *MC²*. Koreografija je igrana bez muzike, a na savremenu temu o atomskom ratu i mogućnostima ljudske katastrofe. Već na osnovu ove prve predstave stvoren je utisak o zanimljivom umetniku koji želi da afirmiše nove tendencije u baletu i na novosadskoj sceni. I kod publike, a i članova baletskog ansambla, naišla je ova prva koreografija na iznenađenje i (ne)prihvatanje. Bio je to prvi pokušaj da se na novosadskoj sceni vide i nove tendencije koje su još pedesetih godina afirmisane u baletskom svetu Evrope i Amerike.

Ali, pod uticajem već stvorene petanestogodišnje tradicije klasičnog baleta u novosadskoj sredini, I. Otrin u svojim sledećim koreografijama čini ustupak publici i postavlja niz klasičnih baleta kao: *Esmeralda, Dona Kihot, Pepeljuga, Ščelkunčik* i dr. Čini se da je ovaj *ustupak* bio pogrešan. I. Otrin je manje bio obavešten o zakonima strukturiranja klasične igre negoli moderne. U strukturi koreografije I. Otrina može se uočiti nesigurnost u poznavanju zakona *oformljenja* klasičnih gestova i mogućnosti *kombinovanja* pokreta u celinu. Navedena dva elementa bitna su za koreografa koji želi da se afirmiše kao koreograf klasičnog baletskog repertoara.

Kao šef baleta I. Otrin se pokazao kao veoma dobar organizator posla. Kao pedagog, još više, mada nedovoljno poznavanje metodike klasične ruske igre koju su u novosadskom baletu već afirmisali Olenjina, Kirbos i R. Pakaški. Mora se istaći veliko Otrinovo znanje o našim narodnim igrama. Smatram da je trebalo njegovo umetničko usmeravanje da bude u pravcu sinteze moderna igra – narodna igra, što su domeni koje je poznavao mnogo bolje od bilo kog jugoslovenskog koreografa u ono vreme, a ne klasičan balet u kome je on tada bio na početku svog sazrevanja.

Treba isto tako istaći da je I. Otrin bio jedan od retkih koreografa potpuno muzički obrazovan: svirao je klavir i čitao partiture, govori strane jezike, prati pozorišnu literaturu, piše. Ono što bi bila opšta zamerka novosadskim i nekim jugoslovenskim koreografima, jeste to što prilikom oblikovanja baletskih predstava malo pažnje poklanjaju režiji, osvetljenju, scenografiji, kao da se zaboravlja da baletsku predstavu ne čini samo igra.

(Pozorište, 23. mart 1991, str. 6-7)

Gala-koncert baletskih umetnika

Na samom kraju ovogodišnje sezone (20. juna) baletski ansambl SNP-a pod umetničkim rukovodstvom Ike Otrina izveo je koncert sačinjen od igara iz pojedinih baleta, uglavnom klasične orijentacije, koji se, inače, retko izvode u celosti kako u našoj zemlji tako i u svetu (*Rejmonda*, *Korsar*, *Bajaderka* i drugi). Osnovna je namera bila da se na način koncertnog izvođenja predstave najbolji u ansamblu, da se, zatim, pruži mogućnost publici da nanovo vidi nagrađene igrače na poslednjem baletskom takmičenju, uz prisustvo igrača iz inostranstva (kojih, na žalost, nije bilo u onom broju u kojem ih je umetnički rukovodilac predvideo). Otuda je fizionomija koncerta unapred bila određena kriterijumima različitim od onih koji bi obezbeđivali stilsku ili umetničku koheziju koncerta. Na samom početku izvedene su *Les Sylphides* Fokina na muziku Šopena (izvođene u našem ansamblu).

Stilska čistota igre Ane Kušnirove (prelid) i (delimično) Ale Goduljan (valcer) bila je dobar parametar za odmeravanje drugih u pogledu stepena autentičnosti izvornih pokreta (ruku, pre svega). Bez obzira na to što nisu svi izvođači, za kratko vreme koliko je priprema trajala, uspeli da savladaju preciznost izvođenja, korisno je bilo za sve igrače da prođu taj vid *umetničke obuke*. Isto važi i za igru ansambla

na kraju koncerta u *Rajmondi*, ali ovoga puta je reč o stilizovanim pokretima narodne mađarske igre. Ostaje gledaocima nada da će prilikom sledećeg susreta s ansamblom i takav nedostatak biti otklonjen uz vredan trud i ogromno znanje pedagoga iz SSSR-a, Stele Pirogove. Bilo je prijatno videti nanovo mlade takmičare s poslednjeg Baletskog takmičenja: našeg mladog Vladimira Kocića, ovog puta još sigurnijeg u izrazu, zatim dobitnika priznanja za učešće na takmičenju kao najmlađeg igrača, Jaša Otrin iz Maribora, i talentovanu Anu Pavlović iz Beograda, dobitnicu specijalnog priznanja za pokazane igračke kvalitete (van konkurencije). Kao gosti nastupili su nama verni: Gorica Stanković i Zlatko Panić iz Esena, izvodeći duet iz *Vragolanke* (pomalo nedovoljno lirski) i izvrsni duet iz baleta *Sluga dvaju gospodara* na muziku Vivaldija – hitro, spretno, koreografski neobično. Dopadljivu duetnu igru na muziku Šostakoviča upriličenu pod nazivom *Duet u stilu XX veka* izveo je solistički par iz Budimpešte – Rojsi Edit i Nemet Atila – duhovito, hitro i osmišljeno. Na kraju se može reći da je takav susret s umetnicima koristan pokušaj da se na kraju sezone predstavi ono najbolje, stvoreno tokom godine, što treba da postane tradicija u ansamblu. Tako će se i dečje bolesti, koje su pratile to izvođenje, lakše otkloniti. Reč je, naime, o stilskoj čistoti izvođenja takvih numera, što podrazumeva dodatni rad s mladim igračima, pogotovo onih tek izašlih iz škola. Način na koji je koncert ovoga puta organizovan, ozbiljnost izvođača, a pre svega rukovodilaca manifestacije, čini se da će garantovati potpun uspeh.

(Pozorište, 10. jun 1991, str. 11)

Razgovor o baletskoj sezoni

Mislim da jedna sezona nisu samo premijere i predstave u samom ansamblu, ali budući da je kuća, odnosno list ovo organizovao, normalno je da se govori o teatru. Samo da se podsetimo svih malih segmenata koji su se dogodili i da procenimo da li zaista možemo biti zadovoljni. Možemo da nabrojimo: da su bile tri premijere da je bio koncert Baletske škole, da su bili koncerti drugih grupa i drugih profila, kao što je koncert grupe Ljiljane Mišić, koncert grupe *Rebis*, zatim je tu publikacija o baletu koju je napisala Milica Zajcev, tu su još nove baletske škole koje su se oformile ove godine, nadalje, više osoba piše o baletu. Kumulativno, mogli bismo konstatovati da se događa neka ekspanzija što se tiče baletskog interesovanja i to bi moglo da bude dob-

ro. Onda bismo imali podatak, da je izvedeno trideset šest predstava, što znači četiri predstave mesečno. Malo! Ansambl ne vrši dovoljan uticaj u svom performativnom smislu, četiri predstave je veoma malo. Uticaj dolazi s neke druge strane. Recimo, Milicina knjiga je razgrabljena (1200 osoba ima je kod kuće), a imali smo i druge manifestacije o kojima su novine pisale.

Moramo računati da imamo novu publiku koja traži nove stvari, zatim imamo to što mi samo želimo da negujemo kao svoju tradiciju i imamo ekonomsku situaciju koja nas tera da razmišljamo o tome šta se može igrati, a da sa malo para može da se ostvari. U poslednjoj kritici koju sam pisala imala sam malo prostora i mislim da sam malo pisala o dobrim stranama baleta *Altum silentium*, koreografiji Zlatkovoj koja mi se jako dopada i mislim da je to jedan od načina da se preživi.

Za budućnost, ansambl mora više da igra. Ta mlada deca moraju igrati, oni ne mogu četiri puta u toku meseca izaći na scenu i osam sati dnevno vežbati. Drugo, mislim da saradnja između Baletske škole i ansambla, u ovom trenutku kada nema mnogo kadrova, mora biti fundamentalna. Zahvaljujem se Vesni Krčmar koja nas brižno sve okuplja, sa svom svojom diplomatskom strašću, da se svako oseti važnim i da niko nije zapostavljen. Pozorišni list je jedina kumulativna slika onoga što se dogodilo, ili u sezoni ili u određenom mesecu, i zato je bilo prirodno da ste Vi i sazvali ovaj sastanak .

(Pozorište, god. LIX, sezona 1991/92, br. 9/10, maj/jun 1992, str. 26)

Srpsko narodno pozorište juče, danas, sutra[4]

U Matici srpskoj je 1. i 2. juna održana tribina o Srpskom narodnom pozorištu s temom *Srpsko narodno pozorište juče, danas, sutra* na kojem su govorili: dr Petar Marjanović o Drami, Eugen Gvozdanović o Operi i dr Svenka Savić o Baletu Srpskog narodnog pozorišta.

Pošto u pozivnici za ovaj razgovor piše *Srpsko narodno pozorište juče, danas, sutra*, nešto ću više da kažem o budućnosti, možda nam se i čini malo svetlija, ali pre toga, dve-tri stvari samo, o prošlosti.

Ako govorimo o Baletu u poslednjih četrdeset pet godina, koliko držimo da je Balet institucionalna organizacija, možemo da kažemo da postoje tri perioda. Prvi period obuhvata prvih trinaest godina, do 1960, kad smo svi bili puni entuzijazma, kada smo imali talento-

[4] Izvod iz diskusije sa okruglog stola,organizovan u Matici srpskoj.

vane igrače bez škole, talentovane koreografe koji su pravili čuda od tih igrača i kada je, napokon, sistematski oranizovana škola. Otuda mislim da bih morala da govorim o tri komponente: 1. škola, povezanost škole s ansamblom; 2. nešto kasnije formirano Baletsko takmičenje, opet kao institucija unutar Srpskog narodnog pozorišta i 3. ono što ću uslovno nazvati *negovanje tradicije*, a pod tim podrazumevam pisane stvari o igri, baletu, zatim predavanja, publikacije itd. O igri je napisano veoma malo u našoj sredini, mada imamo relativno dosta stvaralaca. Tu je, pre svega, Branka Rakić sa svojim dugim stažom, Ljiljana Mišić sa svojom perspektivom u dijahroniju i, konačno, stvari koje sam ja pisala, prateći aktuelnu delatnost.

Ako pogledate te tri komponente, morate da se zapitate o nekim paradoksima koji postoje. Evo prvog paradoksa: imamo Baletsku školu za koju se svi slažemo da je dobra i koja ima jednu specijalnost, a to je da proizvodi dobre muške igrače, dugi niz godina. Postavlja se pitanje kuda odlaze ta talentovana deca i zašto? Zašto Srpsko narodno pozorište ne može da ih veže?

Imamo drugi paradoks: već šezdesetih godina, a to je postala praksa, igrači i igračice iz Baletske škole, koji su doživeli svoje krštenje u Srpskom narodnom pozorištu, odlaze. To znači da je, sa jedne strane, ova sredina rasadnik, sa druge strane ona jeste otvorena za odlazak iz nje i za dolazak u nju. Imamo veliki broj igrača i koreografa koji su duže ili kraće vreme proveli u Novom Sadu. Otuda imamo činjenicu da je u Srpskom narodnom pozorištu izveden najveći broj praizvedbi u poređenju sa situacijom u Srbiji.

Još jedan paradoks je da je Srpsko narodno pozorište otvoreno, što se tiče igre, prema igračima i koreografima, a sa druge strane imate činjenicu da, ako se zapitate po čemu je Srpsko narodno pozorište prepoznatljivo – po repertoaru, po igračima, po stilu, po tehnici – moglo bi da se kaže pojedinačno: Erika Marjaš Brzić bila je dobra u *Karmen*, ili Mira Popović u Crnom Labudu ili da je $E=mc^2$ dobro napravio Otrin – dakle, mohvata neke elemente, ali nije u četrdeset sedam godina stvorena kontinuirana profilirana politika igre.

Možemo Balet 1991. godine da svrstamo u svetski kontekst, u republički i u okvir baštine Srpskog narodnog pozorišta. Na svetskoj sceni, ono što je klasični repertoar, ima osobine maksimalne preciznosti gesta i preispitivanja tradicionalnog načina reprezentovanja; imam na umu nove postavke Nurejeva kao što su *Začarana lepotica*, *Bajadera* itd. Drugi vid je veliko bogatstvo igračkih pravaca koji više ne mogu ni da se prate. Treće je bogatstvo nacionalnih baleta u okviru svake male sredine. Mi možemo da kažemo da Srpsko narodno pozorište ima jednu mogućnost bolje i bogatije komunikacije između beogradskog i novosadskog Baleta. Ne bi trebalo da ansambl Srpskog narodnog pozo-

rišta ima isti repertoar i fizionomiju koju ima beogradski. Zalagala bih se da Srpsko narodno pozorište usmeri svoj Balet u jednom pravcu prepoznatljivosti, a s druge strane, da mu se otvori mogućnost da sarađuje s beogradskim na onim vitalnim predstavama (kao što je *Labudovo jezero)* i drugim predstavama koje se zasnivaju na klasičnom repertoaru.

Zatim, imamo činjenicu da je baletsko Takmičenje, koje je učinilo veliki pomak u našem jugoslovenskom okviru, izbacilo veliki broj talentovanih igrača od kojih nijedan nije ostao u Srpskom narodnom pozorištu.

Dakle, imamo institucije koje je trebalo da nam stvore neku vrstu iluzije da ćemo imati dobar Balet, a onda se ispostavilo da se to nije dogodilo. Možda može da se učini još jedan pokušaj da se dovedu umetnici koji bi u kontinuitet, dakle dugi niz godina proveli u Pozorištu, jedni na pedagoškom, a drugi u koreografskom domenu.

Pokušaj Baletske škole da se obrazuju učenici koji neće biti igrači, nego će biti deo intelektualne baletske publike, deo šire baze stručnjaka koji se razumeju u balet, zapravo, je urodio plodom, ali mislim da domet iste aktivnosti treba da bude mnogo širi i u Srpskom narodnom pozorištu. U Srpskom narodnom pozorištu to radi časopis koji izdaje. Ali, tu treba napraviti sistem konzistentnih aktivnosti koje bi izvršile edukativni deo, jer škola ne može sistematski imati tribine i klubove... Možda bi u tom domenu saradnja Matice srpske i Baleta Srpskog narodnog pozorišta mogla da se razvije, jer do sada ona nije ostvarivana.

Zaključiću da je do sada bila dobra praksa otvorenost Baleta Srpskog narodnog pozorišta i to treba zadržati. Za razliku od drugih ansambala, Balet je najviše internacionalno obojen, budući da se služi gestom, predodređen je za saradnju izvan kuće. Treba stvoriti uslove da se ta osobina baleta maksimalno iskoristi.

Praizvedbe bi, takođe, trebalo sačuvati. Do sada su to, uglavnom, bili sižeji koji su se okretali istoriji u kojima su žene bile u nekim istorijskim ulogama: radnice, ili jadne, bedne, majke... Mislim da u tom repertoaru ima niz stvari rađenih stihijno i koje bi se mogle na novi način interpretirati. Predstoji nam preispitivanje baštine – tradiciju ne negujemo dovoljno.

(Pozorište, god. LIX, sezona 1991/92, br. 9/10, maj/jun 1992, str. 65-66)

Kontinuitet diskontinuiteta: 45 godina Baleta Srpskog narodnog pozorišta

Prvu baletsku predstavu na sceni Srpskog narodnog pozorišta izveo je novoosnovani baletski ansambl 25. maja 1950. godine, samo dva meseca nakon osnivanja (8. mart). Bila je to *Šeherezada* u koreografiji Marine Olenjine, šefa novoosnovanog Baleta. Od tada pa do danas baletski ansambl se razvijao u kontinuitetu i borio s teškoćama koje su u svakoj deceniji pretile da ga ugroze i načine diskontinuitet. Njegov razvoj danas posmatramo kao pet koraka, od kojih je svaki dug jednu deceniju. Poredimo te džinovske korake s koracima razvoja baleta u svetu – decenija u novosadskom Baletu i decenija baleta u svetu – kako bismo bolje videli gde smo.

Početkom pedesetih godina (1950-1960) u svetu se polako počinje afirmisati moderan baletski izraz pre svega u Nemačkoj i drugde, a u Americi prvi nagoveštaj neoklasičnog u koreografijama Žorža Balanšina. O tome se u novosadskom Baletu neće znati. U prvoj deceniji u novosadskom ansamblu prve postavke baletskih predstava oponašaju ruski repertoar – preuzima se tradicija onoga što je afirmisano u Rusiji početkom veka. Postupak je očekivan budući da je Marina Olenjina, umetnički rukovodilac ansambla, svoju baletsku kulturu stekla u Rusiji.

Pored toga već u samom početku novosadski ansambl brine o domaćoj baletskoj baštini i već nakon nekoliko sezona igra *Licitarsko srce* Baranovića, zatim druge predstave kao što su Lotkin, *Đavo na selu* i *Ohridska legenda* Hristića. Ta briga za domaću baštinu i ono što je afirmisano kao klasični baletski repertoar u Rusiji, ostaje u kontinuitetu prepoznatljiva osobina novosadskog (ne samo novosadskog) baletskog ansambla do danas.

Početkom šezdesetih godina (1960 -1970) stižu u ansambl prvi školovani igrači i igračice koji donose novi kontinuitet u pokretima, u znanju o igri i veće mogućnosti za koreografsko promišljanje igre. To je vreme *Labudovog jezera*, i drugih velikih celovečernjih predstava izvedenih na pristojnom profesionalnom nivou. To je, takođe, i vreme prvih pokušaja sopstvenog kreiranja. Prve praizvedbe i ono što se tada moglo nazvati modernim igračkim izrazom novosadska publika je videla već početkom šezdesetih godina najpre u koreografijama Geogri Makedonskog (*Čovek u ogledalu* Kelemena, *Triptihon* Konjovića), a zatim izrazitije i hrabrije u koreografijama Ika Otrina. U tome je Erika Marjaš, kao novi tip igračice, prva i prava inspiracija za oba koreografa od samog početka svog igračkog staleža u ansamblu pa do odlaska u penziju.

Šesta je decenija zlatni vek novosadskog Baleta. To je vreme kada se školovani, a ambiciozni igrači ne zadržavaju dugo u ansamblu već odlaze u inostranstvo u različite zemlje Zapadne Evrope da ponude svoje znanje i tamo osete miris uspeha. Mnogo više ih je prošlo kroz ansambl nego što ih se zadržalo. Lista onih koji su duže ili kraće proveli u ansamblu duplo je duža od one liste stvaralaca koji su se zadržavali u ansamblu kao konstanta. Moglo bi se slobodno reći da su od samog početka do danas Balet i Baletska škola u Novom Sadu bili rasadnik kadrova za Balet Srpskog narodnog pozorišta, a odatle su igrači i igračice odlazili u svet.

U svetu je u ovoj deceniji dominacija neoklasičnog baletskog izraza u ansamblima Zapadne Evrope, SAD, ali ne i u SSSR, niti kod nas. Pored toga, grupe modernog baleta sve više ustaljuju svoje prepoznatljive i različite igračke izraze. Od svega toga samo deo vidi i novosadska publika (kao eho) u koreografijama Ika Otrina koji se školovao u Nemačkoj.

Baš zbog toga što se sastav igrača i igračica u ansamblu često menjao i što su se smenjivali šefovi i koreografi, već od sedamdesetih godina oseća se diskontinuitet u osnovnoj koncepciji razvoja ansambla.

Početkom sedamdesetih godina interesantne ideje doneo je Boris Tonin i "razdrmao" baletski ansambl. Nažalost, kratko se zadržao u ansamblu. On je načinio praizvedbe na muziku Rudolfa Bručija. Praizvedbe su pokušaj da se jugoslovenska baletska scena obogati novim baletskim delima. Ona su, međutim, uklopljena u model naše tradicionalne, patrijarhalne culture, i nijedno delo se nije duže zadržalo na repertoaru niti je neki drugi baletski ansambl preuzeo iste na svojoj sceni. Tako su praizvedbe iz novosadskog ansambla ostale kao dobri počeci u domaćoj literaturi. Samo to, a ne kvasac koji je menjao stanje. Nadalje, Tonin je pokušao da povede novosadski Balet u svet raznovrsnim gostovanjima. Nažalost, i to je ostao samo dobar pokušaj koji kasnije nije postao pravilo.

U osmoj deceniji se ubrzano smenjuju gosti i koreografi, zatim igrači iz različitih centara, a najviše iz Rumunije i SSSR. Svaki je gost hteo da zarobi jedan deo igre za sebe, s manje brige o zajedničkoj baštini koja ostaje za pokoljenja. Iz Baletske škole, a onda iz ansambla, otišli su mnogi dobri igrači u druge baletske centre u zemlji i u inostranstvu i u tim drugim sredinama pronosili ugled svoga porekla. Zato se pre može reći da je Balet SNP-a bio rasadnik, a ne odgajitelj pupoljaka. To je razumljivo ako se uzme u obzir da je vek jednog igrača ili igračice kratak, da se mora brzo iskoristiti ono što je najbolja šansa. A, u tom periodu novosadska baletska sredina nije nudila garanciju.

U osmoj deceniji se u svetu igre događaju znatne promene. Najpre, menja se i kvalitet samog klasičnog baleta. Pokreti postaju teži, hitriji, velike zahteve pred igrače postavljaju koreografi nemogućim okretima, podrškama i silovitim varijacijama. Igrači našeg podneblja ne dobijaju dovoljno znanja u školi da bi zahteve za novi kvalitet mogli ostvariti. Zatim, što je nekada bio moderan igrački izraz postaje klasičan izraz moderne igre. Moderna se igra izučava na različitim nivoima obrazovanja za igru, o čemu kod nas stižu tek neki nagoveštaji.

S druge strane, ono što je novo jesu koreodrame u okviru kojih se sustižu režija i igra. To je jedan vid pozorišnog jezika koji je na pola puta između pokreta i misli. Koreodrama iznalazi ne samo nov jezik već i drugačije doživljava scenski prostor. To je otvorena forma teatra u kojoj se kombinuje dramsko i plesno; koreodrama se razlikuje od baleta: u baletu je igra uvek *zadani okvir*, isključivi jezik koji koreograf mora poštovati u strogosti njegove gramatike. U koreodrami ples je samo jedan od načina govorenja: *tamo gde reč gubi izražajnu snagu, počinje jezik plesa*. Koreografije Nine Bauš i drugih postaju ideal igračkih stvaralaca. Sam Moris Bežar u svom izrazu uzima elemente koreodrame. Koreodrama je nova forma koja osvaja svet.

Početkom devedesetih u Baletu Srpskog narodnog pozorišta se dogodio turbulentan zaokret od klasičnog baleta do koreodrame, zahvaljujući osobenoj ličnosti Nade Kokotović. Po sebi se razume da je ovaj skok zapravo kvalitativno nov kojim se zakoračuje u svetsku relaciju igre. Novo u odnosu na ono što je događanje igre u svetu. Međutim, novosadski baletski ansambl na ovaj skok nije bio spreman. Oni koji su verni tradicionalnom igračkom izrazu, otišli su iz ansambla, oni koji su ostali imali su premalo vremena da se u potpunosti uklope u novi stil, jer je Nada Kokotović već posle jedne sezone otišla iz ansambla. Time je mogućnost da baletski ansambl učini kvalitativni preobražaj ostala samo mogućnost. Do danas ansambl ne može da se oporavi od ovog diskontinuiteta... (poduprtog izrazito lošim ekonomskim stanjem u celoj zemlji). Otišli su dobri igrači i igračice, drugi dobri nisu došli, niti koreografi. Sivilo. A oni koji su već odslužili svoj igrački vek, otišli su u penziju.

Danas, u poslednjoj deceniji ovoga veka, Balet Srpskog narodnog pozorišta pod novim rukovodstvom Erike Marjaš Brzić pokušava da se izvuče iz poslednjeg diskontinuiteta i uspostavi kontinuitet sa samim sobom. Da neguje praizvedbe, da kristalno čisto igra klasični baletski repertoar, da se približi svetu u načinu igre i u načinu koreografisanja. Trebaće mu još malo vremena.

(Pozorište, broj 6/7, mart-april 1995. Orchestra, br. 1, proleće 1995. str. 27)

Balet Srpskog narodnog pozorišta u sezoni 1995-1996.

Jednu sezonu u pozorištu čini sveukupna aktivnost ansambla kuće, u ovom slučaju Baleta SNP, ali i ono što je u prostoru pozorišne kuće ostvareno kao igra i balet. Merila za uspeh jedne pozorišne sezone mogu biti: kvantitativni podaci (na primer, broj premijera, broj gledalaca na predstavama, zatim broj i vrsta oglašavanja u sredstvima masovne komunikacije) i kvalitativni (nove igračke tendencije ili inovacije u nekim od domena baletske predstave, kakvi su muzika, libreto, koreografija, igračka ostvarenja). Treći niz kriterija odnosi se na relaciju pozorište-društvo: koji segment društvene stvarnosti *dira* ono što je predstavom ostvareno. Merilo može biti i ukupna baletska politika u Kući. Odabrani kriteriji mogu da nam osvetle koliko je neka od komponenata u vezi s onim što nas povezuje sa svetskim tokovima u baletskoj umetnosti, a koliko sa domaćom tradicijom.

Premijere su najglavniji događaj u jednoj sezoni i na osnovu njih može se meriti učinak i ostvarenost. U ovoj sezoni su odigrane čak tri premijere: *Fantazije Čajkovski, Vesela udovica* i *Poema o ljubavi*. Po tome bi se moglo reći da je ova sezona bolja od prethodnih.

Ukupno je bilo 9.600 posetilaca na 26 odigranih baletskih predstava: *Grk Zorba* (11), *Vragolanka* (2), *Fantazija Čajkovski* (3), *Vesela udovica* (5), *Poema o ljubavi* (6). Može se konstatovati da je malo gledalaca videlo mali broj baletskih predstava (mada je ukupno tri premijere događaj izvan proseka). Gotovo je nedopustivo da jedna od premijera, *Fantazije Čajkovski* bude izvedena samo tri puta. Za uloge u toj predstavi Oksana Storožuk-Vlalukin dobila je nagradu Kuće, što znači da je u pitanju izuzetno igračko ostvarenje jedne igračice u koje je očigledno utrošen ogroman trud. Pokazuje se da je i ceo ansambl uložio dosta truda, pored solista i otuda tako malo izlaženja pred publiku nije ekvivalentno uloženom trudu. Zato ostaje pitanje: kada Balet, kao samostalna jedinica SNP, uloži napor i novac da izvede tri premijere (s ansamblom takvim kakav jeste), mora se pronaći i karika u lancu poslova u Kući kako bi se uloženi trud ne samo video, već i isplatio Baletu.

Kvalitativni podaci nas upućuju na drugačiji tip zaključivanja, jer merilo za uspešnost u sezoni može biti izuzetna ostvarenost u nekoj komponenti baletske predstave – muzici, libretu, koreografiji, kostimima i scenografiji, ili predstava u celini. Čini se da su tri premijere nametnule razmišljanje o ulozi libreta u baletskim predstavama danas, što su manje ili više na ovaj ili onaj način, kritike pomenule u prikazi-

ma premijera. Tri su različita postupka libretista u ovogodišnje tri baletske premijere, usuđujem se reći, bez značajnog dometa.

U prvoj, *Fantazije Čajkovski*, gost iz Kijeva Vladim P. Fedotov (uz saradnju na libretu Hadži Zorana Lazina) objedinio je četiri jednočinke (*Hamlet*, *Frančeska od Riminija*, *1812. godina* (praizvedba) *i Romeo i Julija*) pod jednim zajedničkim imeniteljem – baleti sa sadržajem iz poznatih književnih dela svetske literature (Dante, Šekspir), a na muziku poznatih autora (Čajkovskog i Malera). Osnovu ovih baleta činila je građa iz nama poznatih književnih dela, ali je koreografovo načelo bilo – ne priča, nego odsjaj te priče u našim emocijama. Otuda je unekoliko ostalo nejasno u kojoj meri koreograf i libertisti žele da se njihovo shvatanje i stavovi takođe vide u stvorenoj koreografiji. Balet, kao i druge umetnosti, oblikuje ukus publike i njihove stavove prema teatru i svetu u kojem žive. Zato je neophodno da se i u baletskoj predstavi oseti stav koreografa u odnosu na sadašnjost življenja.

U drugoj premijeri, *Vesela udovica*, prvobitan libreto Leona i Stajna, modifikuju ljudi iz Kuće (reditelj Voja Soldatović i producent Baleta Hadži Zoran Lazin), od kojih drugi u programu pripremljen za ovu predstavu, pita i odgovara na svoje pitanje: *Šta nas je inspirisalo da danas i ovde postavimo Veselu udovicu? To je prvenstveno da se ukaže na jedan od izdanaka onih dubokih korena ljudske potreba za radošću.* Ovde je ideja u libretu samo naizgled različita od one u prvoj premijeri jer se i ovde ne vodi računa o narativnoj niti, već o zabavi (*radosti*).

U trećoj premijeri, *Poema o ljubavi*, libretisti su gost-koreograf iz Beograda, Vladimir Logunov i pesnik Simon Grabovac. U jednoj od dve jednočinke – *Poemi o ljubavi* – istovremeno se s igrom na sceni ostvaruje i libreto – stihovi kineske poezije recitovani (Miloš Stanković) uz muziku Stevana Divjakovića koji je samo potok na kojem ove dve kreacije plove. Gledalac je zaveden stihovima i u njihovim sadržajima traži gestove igrača. Ponekad je njegovo očekivanje iznevereno, ponekad je srećan što je povezao simbole iz dva semiotička sistema i dobio delimične odgovore. Tako, libreto, (stihovi) i igra nedovoljno jedno drugo izgrađuju.

Ukratko, u libretima nedostaje koreografskog stava u odnosu na ono što je sadašnjost u odabranim događajima, a ima puno onoga što se (pogrešno) za balet oduvek vezuje – igra radi igre (radosti, zabave i sl.).

A kakav bi stav mogao bili? Na primer, jasniji odnos prema ženi kao onoj polovini čovečanstva koja na svoj način izgrađuje i našu i svetsku tradiciju. Novo čitanje starih libreta u zavisnosti od toga šta je žena danas, očekivali bismo od današnjih libretista, jer u sve tri odabrane premijere reč je, zapravo, o ženi. Dodajmo još jednu nijansu koju

drugi kritičari i kritičarke nisu uzimali u obzir, a to je da se u sve tri premijere preslikava patrijarhalno shvatanje o ženi u našem društvu. Taj odnos prenet u scensko izvođenje baleta znači još veće cementiranje iste realnosti i u umetničkoj viziji, a sami libretisti (sve muškarci) toga, izgleda, nisu svesni.

Savremeni libreto treba da reši čitav niz društvenih odnosa koji su odraz naše kulturne stvarnosti, što, na žalost, ni jedan od navedenih nije pokušao. Shvatanje da je balet zabava i igra (potvrda emocija) neće nam doneti mnogo novog. Balet je, kao i sve druge umetnosti, angažovan umetnički izraz koji nas može povezati, s jedne strane s internacionalnim tokovima, a s druge, odrešiti nas od onoga što je patrijarhalni nanos u nama.

Sredstva masovne komunikacije su izdašno pratila rad i događanje u Baletu, najavama događaja, kritikama posle događaja (o *Veseloj udovici* se čak razvila polemika u *Dnevniku*, što je prvi put da se u jednom kritičarskom sudu o baletu polemiše u našoj štampi).

Možemo zaključiti da je ova sezona bila plodna u različitim delatnostima Baleta i oko njega. Njen značaj nije prekretnički u pogledu novih viđenja baletske igre, ali je raznovrstan skup aktivnosti učinio da u ovoj godini Balet, i neki pojedinci u njemu, bude izrazito vidljiv u gradu, i u tome vidimo njegovu vrednost. Svakako da iza ovih aktivnosti stoji nedovoljno vidljiva direktorka Baleta Erika Marjaš-Brzić i njen tim, sa svim pojedincima ansambla.

(Almanah, 1995 – 96, str.)

Balet Srpskog narodnog pozorišta u sezoni 1996–1997.

U 136. pozorišnoj sezoni Srpskog narodnog pozorišta, Balet je premijerno obnovio dve predstave za koje procenjuje da su neophodne u osmišljenom repertoaru igračkog događanja u gradu, i izveo jednu predstavu kao praizvođenje.

Baletska sezona otvorena je obnovljenim baletom za deci *Konjić Grbonjić* Rodiona Ščedrina, u koreografiji Viktora Litvinova (gost iz Kijeva), čime je ispunjena praznina u dosadašnjem repertoaru bez predstava za najmlađu publiku. Kritika je naglasila da je ovo najomiljenija dečja predstava baleta SNP-a, jer ima zanimljivu priču (deci znanu iz bajki koje im se čitaju), zatim ima slikovitu i prefinjenu koreografiju i, napokon, sjajnu orkestraciju. U predstavi su se posebno isticali Rastislav Varga u ulozi Ivanuška, budući da je imao najširi raspon različitih zadataka (mladi veseli seljak i prerušeni princ), zatim Jasna

Kovačić koja je *vukla* predstavu kroz priču, a kao priznanje dobila je i nagradu Kuće.

Premijerno obnovljena *Žizela*, u koreografiji Milice Jovanović sa Oksanom Storožuk-Vlalukin u ulozi Žizele i Olegom Dedogrjukom u ulozi Alberta, ispunila je repertoarski zahtev za jednim belim baletom na repertoaru, u kojem će se ostvarivati i gostovanja poznatih igrača i igračica iz drugih sredina. Kritika je pozitivno ocenila učinak svih u stvaranju ove predstave, posebno se osvrnuvši na nekoliko detalja u igre Oksane Storožuk-Vlalukin (sa mnogo pohvala za igru u II činu i sugestijom za I čin da bi još morala raditi na dramskom oblikovanju dramske izražajnosti u poznatoj *sceni ludila*). Udeo Milice Jovanović u uspehu premijere je vidan, jer je ona za svaki segment priče znala odgovarajuću znakovnost predstave i vodila gledaoca u zadatku da otkriju veze među stožerima predstave.

U jednoj od predstava gostovali su solisti iz Beograda, Duška Draginčić i Konstantin Kostjukov, čime su potvrdili da je upravo ovaj balet otvoreni prozor za druženje sa drugima. Predstava je igrana pred prepunom dvoranom. Gledaoci su dugim aplauzima naročito pozdravljali izvrsnu kreaciju Kostjukova, koji u Novom Sadu ima svoju publiku.

Događaj sezone bila je preizvedba *Izbiračice*. Zašto su važne praizvedbe na repertoaru Baleta, možemo se i ovde nanovo pitati. Zato što se u njima daje mogućnost stvaraocima da javnosti predoče nešto novo, nešto što do sada nije bilo poznato, ili nešto na novi način viđeno. I baletski ansambl Srpskog narodnog pozorišta je, od 1965. do danas, dakle pune dvadeset i dve godine, imao na repertoaru mnoga izvođenja. Nažalost, gotovo nijedno nije zaživelo duže od jedne ili dve sezone, a neka su igrana samo nekoliko puta. Nijedna nije ponovljena na nekoj drugoj baletskoj sceni u zemlji. To bi moglo značiti da ono što je u ovakvim predstavama bivalo novo, u sredini nije bilo dovoljno prepoznato kao takvo i odlazilo je zajedno sa vremenom u stranice istorije. Prepoznati novo i dobro, a onda ga održati, i u baletu je, kao i u našoj kulturi uopšte, nešto što nema tradiciju.

Sada se suočavamo sa još jednim novim delom, *Izbiračicom*, za koju je libreto, koreografiju i režiju načinila Lidije Pilipenko, kao gošća iz Beograda. Praizvedbe su, u beogradskom i novosadskom baletskom ansamblu, onaj deo njenog stvaralačkog opusa koji menja tok razvoja jugoslovenskog baleta. U osam baleta tokom sedamnaest godina (1981-1997) stvorila je Lidija Pilipenko autonomno viđenje, počev od ideje (libreto), preko igračke realizacije (koreografija), do potpune scenske usklađenosti (režija). Ta lepeza njenih praizvedbi samo je na prvi pogled raznovrsna u tematici, ali njih objedinjuje jedinstvena zamisao da balet mora pričati suštinu života. Tu suštinu autorka vidi u međuzavis-

nosti četiri bitne ljudske osobine: *ljubav-neverstvo-praštanje-pomirenje*. Za autorku su ta četiri stožera pokretačka snaga, poluge koje pokreću na stvaralačku aktivnost, kao znak za druge. Ono što je dinamika tih ljudskih osobina jeste odluka koju u koreografijama Lidije Pilipenko donosi žena: u *Banović Strahinji* ljuba odlučuje da zbog ljubavi ode za tuđina iz muževljeve kuće, pokazujući tako neverstvo, a on joj prašta. U *Dami s kamelijama* Margerita Gotje odlučuje da voljenu osobu žrtvuje volji oca, što voljena osoba vidi kao neverstvo, a ona mu to prašta. U *Izbiračici* odluka je Malčike da zbog ljubavi prema samoj sebi, ni jednog prosioca ne odabere, što je naizgled neverstvo prema roditeljima, ali je istovremeno uzrok pomirenja sa drugima.

Stav da *žena* ima pravo odluke, značajan je pomak u shvatanju žene u domaćim baletima – praizvedbama kod nas. Do sada su one samo podržavale patrijarhalno shvatanje o ženi, a Lidija Pilipenko ga menja.

Funkcionisanje osnovnih životnih stožera autorka pokazuje na sudbini pojedinca, u odnosu na samog sebe (*Vaskrsenje*) ili u odnosu na druge, u paru (*Banović Strahinja, Dama s kamelijama, Jelisaveta*) ili u zajednici najbližih – porodici. 'Toplina roditeljskog zagrljaja' bio bi motiv koji se u različitim varijantama proteže kroz njene balete: u *Večitom mladoženji* za Šamiku majka ostaje jedina istinska emocija, za svog miljenika Šamiku Sofra sve čini; u *Izbiračici* Malčikini roditelji ... beskrajno uživaju; u *Banović Strahinji* žena čezne da preda roditeljsku ljubav deci. Po tom izboru Lidija Pilipenko pripada modernoj liniji onih svetskih autorki koje su osetljive na sudbine pojedinaca i njihov značaj za društvo.

Libreto *Izbiračice* Lidije Pilipenko može se čitati kao ispovest koreografa u kojoj se, s jedne strane, čuva osnovna ideja komedije Koste Trifkovića, ali je razlika u poruci predstave – umesto svojevremene piščeve poruke ženama *probirač nađe otirač*, Lidija Pilipenko jednu lakomislenu žensku sujetu preobraća u ozbiljnu osobu koja spoznaje biranje kao odgovornosti.

Kritika je posebno istakla značaj, sada već tradicionalne, saradnje kompozitora Mulića sa Lidijom Pilipenko, saradnje u kojoj jedno drugo inspirišu i pokreću na kreativni stvaralački čin. Kao izvor kompozitor je koristio vojvođanski i romski melos za sadržaj Trifkovićevog igrokaza, smišljen u ideji Lidije Pilipenko.

Kritici se uglavnom svideo I čin: dinamičan, odličnih mizanscenskih rešenja, apsolutno novog i pogođenog koreografskog crteža i rasporeda igara, scena i solističkih ekspozicija, s neznatnim odsustvom prepoznavanja Trifkovićeve priče (Milica Jovanović).

Mada su izrečene i neke sugestije za poboljšanje II čina, predstava *Izbiračica* jeste događaj koji, čini se, uvodi novosadski balet u

novu razvojnu fazu u kojoj su domišljeni repertoarski potezi zidanja stepenica za budućnost: – *Praizvođenja naših stvaralaca kao da postaju tradicija novosadske scene*, sa željom da se i *Večiti mladoženja* vrati na scenu – konstatuje M. Jovanović u svojoj kritici.

Mada je predstava bila igrački događaj sezone, igrana je samo pet puta pred 2467 posetilaca. Nažalost, predviđeno gostovanje u Beogradu nije ostvareno.

U ovoj sezoni igrane su i predstave iz ranijih sezona: *Grk Zorba*, zatim *Poema o ljubavi*, pa opereta-balet *Vesela udovica*. I u ovoj sezoni je Balet ostvario predstave izvan svoje kuće. U okvir Palićkih letnjih pozorišnih večeri izvedene su dve baletske predstave: *Pruži mi ruku, Terpsihora*, na muziku Vangelisa i *Predsmrtna ljubavna pesma*, na muziku Stevana Divjakovića, oba u koreografiji Vladimira Logunova, dok je na BEMUS-u, u Beogradu, prezentovana *Vesela udovica*.

Mali broj gostovanja izvan matične Kuće svakako je u vezi sa finansijskim tegobama koje prate naše ansamble već nekoliko godina, s ne sa kvalitetom igrača i predstava. Mali broj predstava baletskog ansambla takođe nije u vezi sa kvalitetom izvođenja već pre sa repertoarskom politikom u Kući, sa kojom Balet svakako ne može biti zadovoljan. Ostaje da se tokom sledećih sezona ovaj ansambl nametne sopstvenoj Kući.

Uspešnost sezone može se proceniti i na osnovu priznanja koje su pojedinci u Baletu dobili: Leonora Miler-Hristidis (solista I grupe) dobila je Srebrnu medalju za ukupnu aktivnost u ansamblu, dok su Maja Grnja (solista I grupe) za ulogu Terpsihore u baletu *Poema o ljubavi* i Jasna Kovačić (solista I grupe) za ulogu Konjića Grbonjića u istoimenom baletu dobile Godišnje nagrade SNP-a.

Kada se uzme u obzir da danas u Jugoslaviji postoje samo dva profesionalna baletska ansambla – jedan u Beogradu i jedan u Novom Sadu, te da su oba od posebnog kulturnog interesa u državi, mora se naglasiti da je i u ovoj sezoni novosadski ansambl ostao nedovoljno afirmisan izvan svoje sredine. Bogatstvo predstava mladih snaga, čeka, očigledno, ili druge vrste medijskog prikazivanja (pre svega preko TV), ili jaču potporu u sopstvenoj sredini.

(Almanah 96/97, str. 25-27)

Balet Srpskog narodnog pozorišta u sezoni 1997–1998.

U sezoni 1997/98, Balet Srpskog narodnog pozorišta izveo je jednu premijeru *Krcko Oraščić*, a pripremio je i koncert povodom Međunarodnog dana igre. Na prvi pogled čini se malo, s obzirom na to da u proseku vidimo dve ili tri premijere godišnje. Ovome treba dodati i obnovljene predstave iz prethodnih sezona koje čine deo stalnog repertoara: *Grk Zorba, Vesela udovica, Konjić Grbonjić, Izbiračica* i *Žizela*. Balet učestvuje i u operskim predstavama u kojima ima baletskih deonica: *Karmen, Kod Feme na balu, Travijata, Vlolinista na krovu* i *Slepi miš*, što sve zajedno čini repertoar u jednoj sezoni uspešnim.

Premijera je obično onaj događaj koji je vrhunac sezone. *Krcko Oraščić* je treća koreografska postavka ovog klasičnog baleta na novosadskoj sceni, nastala u tesnoj saradnji kompozitora Čajkovskog i koreografa Petipa pre više od sto godina – premijera 1892. godine u Marijanskom teatru u Sankt Petersburgu bila je veoma uspešna. U Srpskom narodnom pozorištu prva postavka je bila 1968. godine u koreografiji Ika Otrina, druga u koreografiji ruskog umetnika iz Kijeva, Valerija Kovtunova (1991. godine), a treća je u ovoj sezoni poverena takođe umetniku iz Kijeva, Viktoru Litvinovu. Kao igrač, poznat je novosadskoj publici po gostovanju u *Grku Zorbi*, a i po uspešnoj koreografiji baleta za decu *Konjić Grbonjić* (1989. godine). Rečima, radi se o umetniku koji dobro poznaje moć (i nemoć) novosadskog ansambla, a ansambl i publika cene domete gosta iz Kijeva.

Kritika nije jedinstveno pozitivno procenila učinak koreografa u ovoj predstavi, ali je uglavnom hvalila domet celog ansambla u ukupnom stvaralačkom činu. Poznata teoretičarka baleta Milica Jovanović, u tekstu pod nazivom "Nerazumljiva koreografija" (u *Politici*), uglavnom zamera koreografu što je uneo izmene u inače logično osmišljen konstrukt izvorne koreografije, čime se *udaljio od muzike Čajkovskog*, nastale po motivima Hofmanove bajke *Ščelkunčik i kralj miševa*. Teoretičarka konstatuje da je koreograf, unoseći izmene, koreografiju učinio nerazumljivom za gledaoce.

Zamerke koreografu upućuje i Ana Serenčeš (iz *Magyar Szo*-a), konstatujući da je *nažalost, malo viđeno od čiste klasične igre*. I ona smatra da je *prava šteta što se balet igra u ovako ekstremnoj varijanti*, budući da je *Krcko Oraščić* jedan od onih baleta koji važi za obaveznu lektiru u opismenjavanju mladih za balet. Milica Zajcev u tekstu "Disciplinovani igrači, neprimerena koreografija" (u *Našoj borbi*), sledi ovaj smer zamerki koreografu zbog inovacija. Voja Soldatović konstatuje (u *Novosadskom nedeljniku*) da je bajku o dobru i zlu *koreo-*

graf želeo da ispriča jasno i pregledno i da je osmisli i poveže u jedinstvenu dramaturšku celinu i u tome je uspeo. Očigledno je da kritičari i kritičarke različito vrednuju inovacije u klasičnim baletima, shodno svom shvatanju uloge klasičnog baletskog repertoara u umetničkom i istorijskom životu s jedne strane, zatim, u pedagoškom odgoju mladih, sa druge, i u odnosu na ono što su kompozitor, koreograf i libretista ponudili kao tim stvaralaca na samom početku izvođenja ovog baleta. Kritika obično (ni)je blagonaklona prema inovacijama u klasičnim baletima (tako je bilo i sa novom postavkom *Žizele*, a o izvođenju *Labudovog jezera* da i ne govorimo). Kako pomiriti nužnu potrebu za inoviranjem sa onim što je očekivano da kritičar / gledalac vidi u jednoj baletskoj predstavi ovoga tipa?

U baletu *Krcko Oraščić* reč je o bajci koju sanja gotovo svako dete: devojčice o svome princu iz bajke, dečaci o ratu s drugima, u ovom slučaju sa miševima, koji čine zlo deci i ljudima. Libreto je sačinio Marijus Petipa po bajci E. T. Hofmana, zasnovanoj na borbi dobra i zla, u kojoj pobeđuje dobro. Večna životna tema koja ima prigodno tle u svakom trenutku istorije, savremene i prošle. Po tome je svevremena, a po običaju prikazivanja, u vreme Božića i Nove godine, budi nadu u dobro i moći opraštanja loših stvari.

Ovaj premijerni projekat ostvarila je grupa ruskih umetnika, pa se može reći da bez ruskih igrača ničega novog nema: koreograf Viktor Litvinov za asistenta uzima iskusnog pedagoga i koreografa Roberta Kljavina, koji već nekoliko sezona uspešno radi sa novosadskim Baletom. Glavne uloge su dobili Oksana Storožuk kao Klara i Oleg Dedogrjuk (alternacija Taras Zaharov) kao Princ. Ovakva podela igračkih zadataka već je preduslov za uspešnu saradnju, barem u zanatskom delu koji se odnosi na preciznost izvođenja baletskih pokreta ruske klasične redakcije.

Koreograf Viktor Litvinov uneo je određene izmene u sadržaj i u neke delove muzičke partiture, što nije niti novost niti nešto loše u baletskoj (i uopšte pozorišnoj) praksi. Novine se odnose na način kombinovanja pokreta u celine, čime je postigao prijatnu dinamiku igre, poletnost u interpretaciji. Na osnovu načina na koji su mladi igrači odigrali ponuđeno gradivo, svedoči da im je to omogućilo dokazivanje igračkih mogućnosti. U tom smislu je dopadljiva i celovita duetna igra, posebno u interesantnim i neočekivanim podrškama.

Zaokupljen kombinatorikom pokreta, koreograf nije dovoljnu pažnju usmerio na režijska rešenja u predstavi, kako bi obezbedio kontinuitet pripovedačke niti u smeni dva plana – realnog i sna – pa u nekim delovima gledaoci izgube značenje formirano igrom na sceni. U jednoj muzičkoj celini, kakva je zadana u ovom baletu, koreografu je, s jedne strane, lako da se muzički odredi za jednu ulogi ili igru, ali je, sa

druge strane, upravo u tome i teškoća, budući da je sve unapred određeno, pa se teškoće koreografa mogu razumeti. U ulozi Klare Oksana Storožuk i Jasna Kovačić (u drugoj podeli), svaka na svoj način dodaju liku lično iskustvo devojčice u onom tranzitnom periodu od igre sa lutkama do princa iz bajke. Oksana Storožuk je superiorna u duetima, lagana, krhka, sa velikim primadonskim iskustvom koje sjedinjuje sa naivnošću u lepotu gestova. Više vremena provodila je u vazduhu, nošena poverenjem i iskustvom Olega Dedogrjuka. Jasna Kovačić je igračku spretnost i spremnost usmerila u samostalne varijacije, budući da je mladi partner Taras Zaharov, u alternaciji uloge Princa, prvi put zaigrao u ozbiljnoj i odgovornoj solističko – partnerskoj ulozi. Koreograf mu je pružio poverenje i znanje, ostaje još da scensko iskustvo u budućnosti doprinese njegovom stasanju u novog prvaka Baleta SNP. Oleg Dedogrjuk je neprikosnoveni princ novosadske scene – pažljiv partner, ozbiljan igrač, lirski usmeren.

Balet *Krcko Oraščić* (ili *Ščelkunčik*) zahvalan je za svaki ansambl, jer ima raznovrsnih solističkih efektnih uloga u kojima mogu da se afirmišu igrači različitih sposobnosti i umenja, kako mladi tako i stariji i iskusniji. Klarinu majku, brižno i dostojanstveno, igra Leonora Miler Hristidis, oca Zoran Radojčić, a ulogu sredovečnog savetnika Droselmajera studiozno Rastislav Varga (u alternaciji Toni Ranđelović, pomalo magijski i zloslutno). Za razliku od standardnih koreografija u kojima je Kralj miševa onaj koji poziva na rat, boj, osvetu, koreograf Litvinov uvodi Kraljicu miševa, koju uspešno igra Dijana Kozarski, snažno, gotovo osorno, sa velikim gestovima i skokovima. Kritičarke koje osporavaju izmene Litvinovu, navode kao primer i zamenu ovog muškog lika ženskim, što je zapravo jedna spretna antiteza ustaljenom uverenju da kraljevi, pa makar i miševa, mogu biti samo muškarci. Gestovi Kraljice miševa imaju snagu i meru magičnog, što kraljevstvo inače podrazumeva, pa je inovacija dobra da razbije stereotip o svemoćnom kralju kao isključivo muškoj ulozi. Otuda je kritika konstatovala (mada se sa zamenom likova ne slaže), da je igračica ulogu izvrsno izvela. To dokazuje i podatak da samo ona u celoj podeli nema alternaciju, što znači da se radi o jedinstvenoj igračkoj ličnosti u ansamblu i poverenju koreografa u nju. Klarinog brata odigrao je Dragan Selaković, nestašno i dopadljivo, a u alternaciji Milan Lazić, temperamentno i nadahnuto.

Kao i većina baleta Čajkovskog, u drugom delu ređaju se igre raznih naroda (španska, ruska, kineska, istočnjačka ili arapska), ali koreograf nije želeo da one svedoče o izvornosti igara tih naroda, već pre da potvrde ono što je naš stereotip o tim igrama. Dao je šansu igračkim mogućnostima Dragana Vlalukina (kineska), Ivane Đukić i Tanje Širočke (ruska), Olivere Kovačević Crnjanski (istočnjačka).

Ugodna atmosfera u predstavi svakako je postignuta dirigentskim umećem Dušana Mihajlovića, mladog dirigenta školovanog u Rusiji, u kojoj je svakidašnjica obeležena Čajkovskim. Dirigent se trudio da iz partiture izvuče svu muzičku veličinu, ponekad zaboravljajući da je ona u funkciji igre na sceni. Tako je raspevani *Valcer cveća* (na premijeri) ostao u sećanju kao izvrsno koncertno izvođenje.

Kostimi Jasne Petrović Badnjarević, ističe kritika, ne samo da su funkcionalni nego pokazuju nove mogućnosti u spletu boja, stila i osmišljenosti lika igračice. Za uspeh ovog spektakla svakako su zaslužni i oni koje na sceni ne vidimo: Robert Kljavin i Gabrijela Teglaši Velimirović, repetitori, koji strpljivo *uigravaju* soliste i ansambl. Ovo je jedna od retkih predstava u kojoj deo uspeha pripada i Horu – ženski Hor Opere SNP pitomo je i toplo sudelovao u zimskoj atmosferi druge slike. Moglo bi se reći da je predstava *Krcko Oraščić* zadovoljila pojedine igrače, zatim ansambl, budući da ima mnogo uloga i gotovo sve sa ravnopravnim alternacijama. Ona je, takođe, na radost gledalaca, pre svega mladih, za koje je predstava najviše i pravljena, pogotovo u božićno i novogodišnje vreme. Ona je na radost i upravi Baleta (i Kuće) kao jedna od retkih optimističkih i vedrih predstava koja pleni u gledalištu.

Drugi važan događaj u ovogodišnjoj sezoni Baleta Srpskog narodnog pozorišta je koncert izveden povodom obeležavanja Međunarodnog dana igre (29. aprila 1998, repriziran 8. maja), koji postaje tradicija i u našoj baletskoj sredini. Na koncertu su učestvovali solisti i igrači iz Novog Sada, a pročitana je i poruka japanskog igrača Kazuo Ono (rođen 1906).

Balet se trudi i na druge načine da održava aktivnosti pomoću kojih umetničku igru afirmiše u gradu. Održane su promocije *Orchestre*, jedinog baletskog lista u zemlji, koji na svoji stranicama afirmiše i rad Baleta Srpskog narodnog pozorišta. Ove su promocije šansa za razmenu informacija među profesionalcima, novih ideja za saradnju, jer igra je medij koji okuplja oko sebe sve poslenike.

Pod nazivom *Balet u reči* u organizaciji Baleta SNP, održan je jednodnevni sastanak teoretičara baleta i lingvista, na kojem je postignut dogovor o pisanju ličnih imena i prezimena baletskih umetnika u svetu na srpskom jeziku (transkripcija imena na srpski sa ruskog, francuskog i engleskog jezika). Sastanak je imao praktičnu namenu – da oni koji o baletu pišu ustanove jedinstvena pravila za transkripciju ličnih imena iz drugih jezika na srpski, čime se doprinelo standardizaciji ortografije srpskog jezika, u ovoj fazi standardizacije, pa sastanak koristi i stručnjacima za jezik, barem toliko koliko i baletskim teoretičarima.

Život u Baletu određen jednom sezonom pun je raznovrsnih stvari kojima je kruna premijera. Ali se uspešnost jedne sezone ne meri

dometom premijere, nego sumom svih događaja i okolnosti koje formiraju dobre međuljudske odnose i uspeh pojedinaca u ansamblu. U ovoj sezoni dobili su godišnju nagradu Kuće, za izuzetna ostvarenja, Oksana Storožuk i Dijana Kozarski, pohvalu Jasna Kovačić i Tanja Širočka, što sve zajedno čini rad Baleta vidljivim.

U gostima je bila i jedna vrhunska igračica – Jelena Filipjeva iz Ukrajine, u ulozi Žizele. Nažalost, malo je naših igrača gostovalo izvan novosadske scene, ali je nekoliko njih učestvovalo na letnjem baletskom seminaru u Budimpešti i tokom letnjih meseci u Beogradu. To su *sitnice* koje igru dopunjuju, a koje hroničaru pomažu da sagleda uzroke i posledice nekog pređenog puta u dužem periodu, kakav uskoro očekujemo – 50 godina postojanja ansambla Baleta SNP u Novom Sadu. Srećom, pozorišna Kuća ima svoj list *Pazorište* u kojem se precizno beleže podaci o događanjima iz dana u dan.

Balet SNP jedini je u gradu; jedan je od samo dva profesionalna ansambla u zemlji; samo je jedan od vrlo mnogo ansambala u svetu, koje povezuje mnogo toga zajedničkog, što jeste istorija baleta sveta, a svakako je to i Međunarodni dan igre (29. april). Zato, pišući o jednoj sezoni u Baletu SNP, istovremeno pišemo i deo istorije baleta u zemlji i svetu.

(Almanah 97/98, str. 15-17)

Balet Srpskog narodnog pozorišta u sezoni 1998-1999.

Balet Srpskog narodnog pozorišta u sezoni 1998/99. ostvario je dve premijere, ali ne i mnoge dobre ideje zbog poznatih martovskih događaja u gradu i zemlji. Rat na ovim prostorima stavio je nove probleme pred umetničke kuće i umetnost uopšte, koji za njih nisu bili rešivi (isključivanje struje, bombardovanje i odlazak publike u skloništa, tipično za slične ratne situacije).

Prvu premijeru čine dve jednočinke *Altum silencijum* Stevana Divjakovića i *Karmina burana*, Karla Orfa. Ovo je četvrta koreografska postavka *Altum silencijuma* na istu muziku Divjakovića, od koji 3 u Baletu SNP u rasponu od 10 godina: prva u koreografiji Marka Bogarta (1989), druga u koreografiji Živojina Novkova u Pečuju (1991), treća u koreografiji Zlatka Mikulića gosta iz Sarajeva (1992) i, poslednja, u koreografiji gosta iz Pečuja Ištvana Hercega (1998). Ove koreografije svedoče o raznovrsnim mogućnostima igračke interpretacije muzike koja u osnovnoj intenciji kompozitora (inače upravnika SNP-a od 1995), nije pisana za baletsko izvođenje.

Za poslednju premijeru libreto, koreografiju i režiju dao je Ištvan Herceg. Odredio je njen sadržaj kao vanvremenski i vanprostorni, koreografija treba da odrazi stanje tuge, nesreće i samo zračak nade. Osnovna je nit majke, žene koja svoj život priča igrom, pričajući nesreću sveta. I ova koreografija interpetira muziku kao stanje ili doživljaj, ovoga puta koreograf je sačinio narativnu sintezu oko koje je okupio glavne junake/igrače. Majku kao simbol tuge i nesrećih događanja tokom života, igrački je lepo ostvarila Dijana Kozarski.

Ovo je, takođe, treća koreografska postavka *Karmine burane* Karla Orfa od postanka Baleta SNP: prva, u koreografiji Ike Otrina, druga u koreografiji Vladimira Logunova i treća u koreografiji gosta iz Mađarske Ištvana Hercega. Svaka od njih nosi pečat svoga autora, a poslednja se zasniva na integralnoj verziji muzike sačinjenoj od dvadeset i pet stavova: *libreto celo delo objedinjuje u celovitu priču koja se razlikuje od srednjevekovne svetovne poezije u Orfovoj muzici, ali je u tesnoj vezi sa promenom raspoloženja u njoj. Priča počinje iznenadnim padom Anđela iz velikog nevremena i grmljavine, Anđela čija pojava među stanovnicima zemlje prouzrokuje zaplete...*, čitamo u programu.

Koreograf insistira na priči kao obliku njenog narativnog otelotvrenja kroz pantomimu. Linija ironičkog i šaljivog odnosa prema veri i vernicima, u slavljenju života i onoga što je ovde i sada, prelama se preko krhke linije onostranog slavljenja dobra. Ironija i realističnost u naraciji, koja bi trebalo da prati horsku pesmu (pevanja pevača na sceni, u originalu, na nemačkom ili latinskom jeziku), pomalo je iznenadila i gledaoce i teoretičare igre svojom nekomunikativnošću: delovala je igračkim izborom kao vraćanje na prve balete iz 18. veka, kada mnogo toga nije bilo podrazumevano u gestu, nego se pantomimom nadomestilo razumevanje realne priče.

U programu za ovu predstavu čitamo da je koreograf preneo koreografiju iz svog matičnog teatra, koji ima kraću tradiciju od novosadskog (osnovan tek 1960) i drugačiji osnovni igrački profil – usmerenost ka novoj, savremenoj i modernoj igri. Sredina u kojoj je balet stvaran za publiku u Pečuju nije ista kao novosadska pa se ni uspeh nije mogao ponoviti u Novom Sadu. Očigledno je da prenošenje neke koreografije iz jedne sredine u drugu ne mora za rezultati imati uspeh u obe sredine. Ono što jeste uspeh u predstavi je šansa koju su dobili mladi igrači i igračice. Ulogu Anđela igrao je Olek Dedogrjuk (pomalo sputan velikim krilima koja su često onemogućavala njegov pokret i igračku komunikaciju sa partnerkom). Oksana Storožuk je bila i ovog puta mladalačka i dosledna sebi u preciznosti pokreta (ali njen zadatak nije bio težak).

Drugu premijeru čine *Koreografske inspiracije* kao skup kratkih numera iz različitih baleta, uglavnom već viđenih na našoj sceni, a

samo nekoliko novih, kojima se predstavljaju, pre svega mladi igrači, ali i oni koji tokom sezone, iz ovih ili onih razloga, nisu bili u mogućnosti da u potpunosti izraze svoje sposobnosti.

Program: Svetozar Saša Kovačević: *Molitva (Ave Marija)*, Papatanasiju Vangelis: *Pruži mi ruku*, *Terpsihora(adagio)*, Vasil Solovljev Sedoj: *Taras Buljba – gopak*, P. Ilič Čajkovski: *Labudovo jezero*, M. Želobinski: *Ciganska igra*, Fluke absurdlanside mix: *Kontakt dva i po*, Sergej Rahmanjinov: *Prolećne vode*, Narodna muzika: *Jevrejska igra*, Aram Hačaturijan: *Igra sabljama*, Dmitrij Šostakovič: *Hulighan*, Ksenija Zečević: *Žudnja*, Čarli Parker-Jazz: *Plaža*, Ruska narodna igra: *Istambul 1921*, Stevan Divjaković: *Žrtva*.

Pored premijera, Balet je učestvovao u redovnim predstavama opere, a pre svega u izvođenju starih predstava, kakva je *Grk Zorba*, multimedijska predstava koja živi već više sezona na repertoaru Baleta SNP-a.

Na kraju, mogla bi se praviti različita poređenja s ciljem da se postigne evaluacija ostvarenog učinka u ovoj sezoni. U tom cilju bi se moglo postaviti pitanje: u kojoj je meri repretoar Baleta odražavao, koliko-toliko, društvena i politička događanja u zemlji u ovoj sezoni? Za razliku od dramskog repertoara po kojem se ovakvi društveni procesu mogu, na ovaj ili onaj način, dekodirati, na žalost, na osnovu repertoara Baleta, to ne bi bilo moguće. Balet spava u svojoj estetskoj i društvenoj (ne)angažovanosti, uljuljkujući publiku u uživanje o nečem, kako u programu za *Altum silencijum* stoji, *dešavanje u baletu nije vezano ni za vreme ni za podneblje u kome se radnja odvija. To je životna priča žene koja ostaje bez muža i sina i njeno preživljavanje svega toga, protkano bolom i sećanjem na neke lepe trenutke proteklih dana, rađanje, ljubav, smrt – život*. Tako koreografi zaredom ponavljaju u ovom ansmablu koreografije za oči i srce, a gotovo ništa za akciju i promenu, nesamo u umetnosti nego iu društvu.

Usmerenost na lepo i raskošno za oko nije dobra u situaciji kada je finansijska depresija u visokom stepenu u celoj zemlji, pogotovu u umetnosti! Nije očekivano da na repertoaru budu raskošne predstave koje plene oko i srce gledalac. Sem toga, ratni vihor je odneo sve strance igrače u njihove matične sredine, pa je bilo pitanje kako završiti drugi deo sezone bez muških igrača-prvaka koliko i ansambl-igrača. Tu se pokazalo da orijentacija na vanvremensko i vanprostorno nije dobra, nego je potreban repertoar koji angažuje gledaoce.

Sve u svemu, ansambl Baleta je imao dobru volju i, reklo bi se, dobre izglede na uspeh, kao i radnu energiju da novonastale probleme prevaziđe, spolja i unutar ansambla, ali to, izgleda, nije bilo moguće u potpunosti ostvariti. Možda bi se moglo proceniti da je ova sezona bila nužna karika u kontinuitetu življenja i preživljavanja ansambla, ali ma-

lo u pogledu kvalitativnog skoka unutar sopstvenog razvoja. Direktorka je očigledno morala da rešava veoma teške egzistencijalne probleme u Baletu.

(Almanah, 1998 – 1999, str. 13 – 14)

Balet Srpskog narodnog pozorišta u sezoni 1999-2000.

Sezona 1999-2000. ostaće karakteristična po mnogo čemu u istoriji Baleta Srpskog narodnog pozorišta. To je 50. sezona Baleta u Novom Sadu od osnivanja, pola veka uspešnog rada i trajanja, ali dogodjena u društvenim i političkim uslovima koji proslavi nisu bili naklonjeni. Čak su pre ličili na one uslove u kojima je Balet nastajao davne 1950. (vode nije bilo, kofa je bila jedini bojler, trikoa nije bilo..., špic patike tek u snovima). Ansambl Baleta Srpskog narodnog pozorišta sastavljen je od igrača iz inostranstva i domaćih tokom ovih pola veka postojanja, što nije ništa neobično ni u svetskim razmerama niti u ansamblima bivše Jugoslavije. Internacionalnost je element kojim se baletski ansambli prepoznaju među drugim umetnostima, oličena kako u sastavu ansambla, tako i u izboru repertoara i delovanju u svetu - nenacionalna pripadnost osnovna je crta baleta kao umetnosti sveta. Međutim, kada je marta 1999. bombardovan Novi Sad i ratna situacija u znatnoj meri komplikovala živote građana, otišli su iz baletskog ansambla Srpskog narodnog pozorišta svi stranci, uglavnom muškarci solisti. Stoga je sezonu 1999/2000. trebalo početi bez muškog dela igrača, ali i grejanja u sali, uz ograničenja struje i ostalih neophodnih uslova za normalan rad i život u gradu.

Direktorsku funkciju Baleta preuzela je, sa mnogo elana, solistkinja ansambla Gabrijela Teglaši Velimirović (septembar 1999 – oktobar 2000), spremna da od onoga što je ostalo zadrži profesionalni duh prema radu i prema publici (bio je to period u pozorištu kada baletske predstave nisu otkazivani ili pomerane, mada ih je ukupno bilo malo) tako da su kao prva premijera (već 26. novembra 1999.) izvedene dve jednočinke: *Šopenijana* i *Bal kadeta*.

Šopenijanom balet obeležava sto pedeset godina od smrti kompozitora Frederika Šopena i devedeset godina od praizvedbe, u Parizu (2. juna 1889), a *Balom kadeta* sto godina od smrti kompozitora Johana Štrausa. Za ova dva baleta bilo je uslova za izvođenje: u prvom samo jedna muška uloga poverena je Milanu Laziću (solisti koji je završio Baletsku školu u Novom Sadu), a glavnu ulogu je imala Oksana Storo-

žuk (iz Kijeva), primabalerina koja je svoju izuzetnu igračku karijeru počela da gradi u novosadskom Pozorištu i koja u poslednjih deset godina tu Kuću oseća kao svoju (nije poput drugih igrača napustila ansambl prošle godine). Tako je jedan politički događaj u zemlji uticao na raslojavanje igrača unutar ansambla i time na repertoar Baleta i sudbine pojedinih igrača.

Treba ceniti napor novog rukovodstva u ansamblu da ovom postavkom prevaziđe kadrovske teškoće i da pruži šansu ansamblu da uz veliku štednju (igralo se uz muziku sa magnetofonske trake i u obnovljenim kostimima Mirjane Stojanović Maurič i scenografiji Milete Leskovca), napor Gabrijele Teglaši Velimirović (u skidanju sa videotrake koreografije Dejvida Lišine) i domaćinsko poslovanje, pruži gledaocima predstava klasičnog baleta. *Šopenijanu* često izvode učenici baletske škole ili ansambli koji još nisu ojačali, budući da sami pokreti u koreografiji nisu tehnički niti fizički zahtevni za igrače. Međutim, zahtevan je stil pokreta u toj Fokinovoj koreografiji igre atmosfere (a ne nadmetanja, kako smo navikli u baletima Petipa). Šopenova melanholična muzika oplemenjena elementima poljskog nacionalnog melosa (mazurke i polke) pretočena u pokret da telo bude muzika, u potpunosti je uspelo u igri Maje Grnje (prelid) i Oksane Storožuk (mazurka), ali manje u igri novosadskog ansambla kojeg je osposobljavao tim: Rastislav Varge, Leonora Miler Hristidis, Julijana Dutine, Gabrijela Teglaši Velimirović. Pohvale je vredno stvaranje onih uslova u ansamblu kojima se drži nit postojanja, uz oslanjanje na sopstvene snage.

Bal kadeta, balet u jednom činu, pun duhovitih scena i veselog sadržaja, upravo je na drugoj strani melanholiče *Šopenijane*: u jedan ženski internat sa strogom direktorkom na čelu, dolaze u posetu mladi kadeti sa svojim generalom. Uz dobru zabavu i obilje komičnih scena, poseta se uspešno završava na zadovoljstvo svih. I ovde Oksana Storožuk igra Prvu učenicu, Jasna Kovačević Drugu učenicu, Dragan Vlalukin Prvog kadeta, a Zoran Radojčić ulogu Direktorke sa puno finih gegova.

Uprava Baleta je želela ovom predstavom da sopstvenim snagama prevaziđe nastale teškoće u ansamblu i da ga održi u kontinuitetu postojanja. Otuda su poverene uloge igračicama i igračima iz ove sredine, stasalim ovde, i taj su zadatak uspešno obavili: Milan Lazić, Maja Grnja, Jasna Kovačević i oni koji su u rukovodstvu: Gabrijela Teglaši Velimirović, Julijana Dutina, Rastislav Varga, Dragan Vlalukin, diplomirani učenici Baletske škole u Novom Sadu. Oni odgovorno nose razvoj svoga ansambla, ostavljenog samom sebi: pokazali su ozbiljnost shvatanja umetničkog trenutka i društvene situacije u kojoj deluju u gradu. (Nažalost, predstava je samo četiri puta igrana u gradu, a videlo ju je ukupno 1463 gledalaca).

Balet je svoju energiju fokusirao i na obnavljanje onih predstava koje su prethodnih sezona bile na repertoaru i mogle se ponovo igrati sopstvenim snagama: *Altum silencijum* Stevana Divljakovića (premijera je bila 20.XI 1998), ovoga puta prema libretu, koreografiji i režiji Ištvana Hercoga (Pečuj, Mađarska), a u drugom delu je igrana *Karmina burana* Karla Orfa. Obnovljenu predstavu je domaća publika videla jednom, a Uprava kuće ju je *povela* na gostovanja po Jugoslaviji, što je novina nakon nekoliko godina izostanka gostovanja Baleta izvan prostora Vojvodine. Predstava je lepo primljena u Subotici (23. oktobra 1999) i Nišu (9. novembra 1999), zatim u Zemunu (13. maja 2000) i u Studenici (29. juna 2000). Gostovanja van grada novina je u radu Kuće, što je verovatno zasluga Vesne Krčmar, koja je ove sezone bila zamenica upravnika.

Obnovljene su i *Poema o ljubavi* na muziku Stevana Divjakovića i *Koreografske minijature* (skup kratkih delova iz različitih baleta) sa kojima se, takođe, gostovalo u Subotici (23. oktobar 1999).

Sudeći po obnovljenim predstavama vidi se da su stvarane na muziku kompozitora Stevana Divjakovića, koja inače, nije pisana za potrebe igračkog izvođenja, čak bi se moglo reći da je kao muzika atmosfere teška za ostvarivanje dinamizma igre. U isto vreme, u gradu su se afirmisali kao baletski kompozitori Zoran Mulić i drugi mladi i talentovani kompozitori koji ni u ovim teškim trenucima za Balet nisu imali ponudu da svoj talenat ulože u saradnju. Obnovljena je *Izbiračica* Zorana Mulića (premijera 12. IV 1997), u koreografiji Lidije Pilipenko (nažalost, samo tri puta igrana u gradu). Takođe je obnovljen i *Ščelkunčik* Čajkovskog iz prethodne sezone (premijera 21. II 1998), na radost dece u novogodišnjim danima, pa je predstava igrana češće od ostalih (ukupno šest puta). Uprava Baleta je mislila na decu kao publiku obnovljanjem baleta *Konjić Grbonjić* Ščedrina (premijera 2. X 1996). Ukupo je ansambl odigrao trideset pet predstava (29 u mestu i 6 na gostovanjima), u proseku tri predstave mesečno, u periodu oktobar 1999 – maj 2000, što nije dovoljno da se mladi potencijal osnaži u ansamblu.

U protekloj sezoni Balet je, kao i celo društvo, radio u otežanim okolnostima, fokusiran na repertoar proveren u nekoliko prethodnih sezona, uz nemogućnost da dobije izrazitiju finansijsku pomoć kojom bi se pokrila gostovanja igrača iz drugih sredina. (Setimo se, to je vreme sankcija, kada niko ne bi došao zvanično u posetu ovamo). Zato napor Uprave ansambla da se on održi u kontinuitetu preživljavanja, u gotovo nemogućim uslovima za umetnički rad, posebno treba ceniti.

Na kraju treba reći da je na repertoaru najigranija predstava bila *Grk Zorba* Mikisa Teodorakisa u koreografiji Krunislava Simića u kontinuitetu poslednjih šest godina (premijera 1. XII 1994), koja je u

ovoj sezoni izvedena deset puta u gradu i dva puta u Beogradu, u Centru *Sava* (11. II i 14. V 2000). U poslednjem broju *Orchestre*, časopisa za umetničku igru, Branka Rakić prati *stvaranje ovog folklorno-baletskog spektakla koji je već doživeo 50 izvodjenja ... zadovoljna ... što je Krunislav Simić dobio koreografiju kojom se uvrstio u istinske stvaraoce domaće baletske scene, jer to jeste delo koje zahteva muškog koreografa* (!!?). Tako dobijamo diskriminatorno shvatanje da samo muškarci mogu praviti 'muški dobre balete'. Ulogu Zorbe igralo je, sa više ili manje uspeha, nekoliko igrača do sada (V. Litvinov, V. Lebed, Krunislav Simić, Konstantin Kostjukov), a ženske uloge, međutim, u kontinuitetu ovih šest godina igraju Gordana Simić (Madam Ortans) i Oksana Storožuk (Marina), što je podatak vredan pohvale. Ulogu Nika tokom šest godina igrali su razni igrači, da bi u ovoj sezoni Milan Lazić opravdao poverenje i za ovu ulogu dobio godišnju nagradu Srpskog narodnog pozorišta.

Treba pomenuti da svih ovih godina Balet uspešno sarađuje sa Operom i brojne su predstave, u ovoj sezoni, u kojima učestvuju i članovi Baleta. Posebno su u dugogodišnjoj saradnji Hor i solisti u predstavi *Grk Zorba*, što nije zanemarljivo kao pokazatelj istinske saradnje unutar Kuće.

Balet je skromno obeležio pedeset godina postojanja, nepretenciozno (bez publikacije ili nekog drugog merljivog materijalnog znaka da je taj veliki dan prekretnica u dugogodišnjem postojanju).

Ukuplo gledano, bila je ovo sezona preživljavanja, u uslovima koji nisu bili naklonjeni umetnosti baleta. U tom smislu značajna je uloga direktorke ansambla Gabrijele Teglaši Velimirović. Istovremeno, balet u svetu grabi velikim koracima u sledeći vek: promenjena je poetika igre, uvedeni novi tematski blokovi koji izviru iz društvenih okolnosti u kojima živimo (kao što su nasilje, netrpeljivost prema rasi, polu, etničkoj pripadnosti...). Balet postaje društveno angažovan, baletska poetika zahteva telo koje misli, koje oseća, koje nadilazi zakone zemljine teže u novim skokovima, brzini izvođenja pokreta, veštini transformacije u prostoru i vremenu; osećanja su ta koja dominiraju i u izboru tematike. Tendencije u umetničkoj igri vidimo, na žalost, samo na BITEF-u i to je, za sada, jedini orijentir za igru, dok ponovo ne uđemo u svet.

(Almanah, Novi Sad, 1999-2000, 14-15)

iv

ličnosti

Sadržaj poglavlja

Osvajač igračkog prostora: Sonja Kastl 347

Od Novog Sada do baletske scene u Moskvi: Erika Marjaš-Brzić 349

Od desete do danas u Baletskoj školi: ljubav i postojanost: Vera Felle 359

Tek što dosegnu puninu zrele ličnosti odlaze sa scene: Sofija Stojadinović 362

Isidora – moderna igra 364

In memoriam:

- Tereza Čebski (1946-1988) 367
- Margita Debeljak (1905-1989) 369
- Ljiljana Mijač (1942-1991) 370
- Igra u srcu i telu: poslednji pozdrav Nurejevu 371
- Franja Hajek (Subotica 28. VI 1933 – Minhen 18. III 1995) 372
- Margita Maga Bratonožić-Mesarović (1928 – 1996) 373
- Ignjat Ignjatović (1939 – 1996) 374
- Franjo Horvat (1920 – 1997) 375
- Petar Jerant (1930 – 1998) 377
- Jelena Andrejev (12.08.1933 – 14.09.1998) 379
- On je bio nezaboravan govornik: o Milošu Hadžiću 382
- Jelena Šantić (1944 – 2000) 386
- Branka Rakić (1926 – 2001) 388

U skupini različitih tekstova (hronološki poređanih prema godini pisanja, odnosno, objavljivanja) zajednička osobina im je što je fokus na doprinosu – *Ličnosti*- baletskoj, ili pozorišnoj umetnosti, a u povodu nekog prigodnog događaja. Ovu heterogenu skupinu čine tekstovi o poznatim ličnostima iz sveta: Isidora Dankan, ili umetnica (bivše nam zajedničke države) Sonja Kastl, ili ličnosti neposredno iz novosadske baletske sredine u povodu odlaska u penziju: direktorka Baletske škole Vera Felle, odnosno iz Baleta Sofija Stojadinović.

Nažalost, za većinu ličnosti ovde objedinjenih taj događaj je bio poslednji pozdrav (*in memoriam)*: slavnom igraču Nurejevu i mnogim umetnicima iz SNP-a: Tereza Čebski, Ljiljana Mijač, Franja Hajek, Margita Maga Bratonožić, Ignjat Ignjatović, Franja Horvat, Petar Jerant, Jelena Andrejev, Miloš Hadžić, Jelena Šantić, Branka Rakić. Ovaj niz tekstova je poslednje svedočenje da su bili s nama, da su za umetnost značajno doprineli i da su time deo jedne celine koja se vidi jedino u ovakvim prilikama – skupljeni svi zajedno, pokazuju deo izvezenog baletskog ćilima koji traje.

Dok tekstovi *in memoriam* imaju prepoznatljivu strukturu, tekst o Milošu Hadžiću ima lični stav autorke: pišući o upravniku SNP-a u povodu obeležavanja godišnjice, autorka se odlučuje za žanr koji više liči na ispovednu prozu – neka vrsta izravnavanja računa.

Žanr *in memorim* ne dozvoljava niti duge tekstove niti iscrpnost podataka. Nova knjiga koju je priredila Vesna Krčmar sa saradnicima (2004) sadrži komplementarne podatke ovim tekstovima, jer se iz knjige mogu iščitati drugi podaci o predstavama, ulogama, dužini boravka u ansamblu SNP- a itd.

S druge strane, ovi se tekstovi oslanjaju i na podatke date u drugim knjigama, koje se nalaze u spisku literature na kraju knjige (na primer, u dvema knjigama Milice Zajcev o igračima u beogradskom Baletu). Nažalost, za nekoliko ličnosti samo ovaj tekst predstavljao nešto suštinsko napisano o njima (na primer, Ljiljana Mijač). Zato tekstovi *in memorima* žive i posle smrti.



Osvajač igračkog prostora – Sonja Kastl

Redak je slučas u jugoslovenskoj baletskoj umetnosti da se jedna ličnost ostvaruje u različitim područjima baleta tokom karijere. Najčešće to uspeva muškim predstavnicima ove inače po svemu ženski obeležene umetnosti: da budu igrači, koreografi, pedagozi, direktori ansambala.

Sonja Kastl jedna je od retkih stvarateljki, koja je podjednako dobro igrala odgovorne uloge (blizu četrdeset ostvarenih) u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu kao solistkinja, ali i kao direktorka istog ansambla punih pet godina (1965-1970). Danas je jedna od nekoliko istaknutih jugoslovenskih koreografkinja. Koreografijom je počela da se bavi još 1959. godine, zajedno sa Nevenkom Biđin i od tada je zajednički rad Kastl – Biđin postao sinonim zajedničkog kreiranja koreografije kod nas – simbol rada u timu, što je redak fenomen u nas. Pedagoškim radom bavi se odskora u zagrebačkoj školi za balet i ritmiku.

U stalnoj aktivnosti. Priča o ovoj svestranoj ženi u baletu vezana je za Zagreb gde je rođena, učila škole, baletsku i glumačku, igrala dugi niz godina u Hrvatskom narodnom kazalištu, sve do penzionisanja (1971). Tu nastavlja aktivnost, baveći se koreografijom. Poslednja je premijera bila celovečernji balet *Melanija* u tumačenju Vesne Butorac, a prema libretu koji je napisala naša sugrađanka Branka Rakić. Bio je to korak u saradnji zagrebačkih i novosadskih stvarateljki baleta. Njen boravak u novosadskom baletu, tačnije, njena postavka finalne scene u operi *Ero s onoga svijeta*, sada je drugi korak na putu, koji će se, verujemo, nastaviti.

Posao igračice vodio ju je po raznim mestima u zemlji i inostranstvu, posao koreografa dalje od Zagreba – u Split, Rijeku, Klagenfurt. Balet je sinonim otvorene komunikacije, a ne zatvaranje sredina. Sonja Kastl se dosledno zalaže za ostvarenje upravo ove komponente baleta kod nas. Saradnja i međusobno upoznavanje predmet su njene današnje aktivnosti.

Sonja Kastl je izrazita stvaralačka individualnost. U toku karijere birala je zadatke pri kojima je trebalo osvajati vrhove. U *Čudesnom mandarinu* Bele Bartoka osvojila je novi tip baletske igre u inspirativnoj saradnji sa Dimitrijem Parlićem. Za trud je dobila nagradu baletskih umetnika na bijenalu u Ljubljani (1959).

U koreografskom poslu osvojila je baletski prostor, uglavnom koristeći muziku domaćih kompozitora. Gotovo da je nije interesovalo ono baletsko delo koje je već viđeno na našim i svetskim scenama. Stvaranje novih, još neisprobanih muzičko-baletskih rešenja stalan je

izazov za saradnički par Kastl – Biđin. U tom smislu one se mogu smatrati doslednim sledbenicima stava za koji se zalažu u razgovoru – stvoriti jugoslevenski baletski izraz.

U koreografskom poslu za nju je najvažniji pokret u kome traži lična i nova rešenja; svetlo, dekor i kostimi samo su deo događaja u kome pokret dominira. U tom pogledu razlikuje se od nekih svetskih i naših koreografa koji o elementima pozorišnog događaja imaju drugačija mišljenja.

Vrednost pokret. Suprotno davno iskazanom shvatanju Balanšina da je balet stvoren za ženu, Sonja Kastl smatra da su i muškarac i žena u baletskoj igri podjedanko važni. Na žalost, u jugoslovenskoj sredini ima malo dobrih igrača koji se duže vremena zadržavaju u zemlji, pa, hteli mi to ili ne, balerine dominiraju baletskim scenama.

U ovom trenutku, budući da je već osvojila publiku kao igračica i koreografkinja (i igrače kao direktor baleta), Sonja Kastl je spremna za nove borbe. Ponovno organizovanje zamrlog rada Saveza društava za balet predmet je kako trenutnog tako i dugoročnog interesovanja. Društvo bi, smatra ona, trebalo da brine o raznim stvarima: o domaćoj baletskoj literaturi (*nemamo ništa napisano o istorijatu naših baletskih ansambala*), o budućem baletskom časopisu (*odavno ga imaju druge sredine sa daleko kraćom baletskom tradicijom*), o organizovanju beletskih simpozijuma (*treba i kod nas neko da se bavi teorijom baletske igre*), o aktivnom radu penzionisanih baletskih umetnika (*još uvek nas je malo da bismo mogli dopustiti njihovo potpuno povlačenje iz baletskog života nakon što odu u penziju*), o formiranju baletskih kritičara, jer ih naša sredina, sem časnih izuzetaka, nema valjanih.

Posao na kome Sonja Kastl sada radi podrazumeva dugogodišnji angažman jednog umetnika i animiranje drugih – stalne i korenite promene u postojećim odnosima u baletu kod nas. Dugoveku stvaralačku energiju (po kojoj su baletski umetnici već poslovično poznati) nemoguće je otkriti u prvom susretu sa ovom umetnicom. Blaga, gotovo tiha, velikih plavih očiju otvorenih za događaje u spoljnom svetu, ne kazuje nam ništa o tome da je toliko spreman da ga menja i pretvara u pokret.

(Dnevnik, 18. april 1981)

Od Novog Sada do baletske scene u Moskvi:

Umetnički portret Erike Marjaš Brzić (1961-1981)

Jednu igračicu, pored talenta koji nosi, oblikuje sredina u kojoj igra, zatim iskustvo stečeno u toku školovanja i rada u pozorištu s pedagozima, koreografima, partnerima i čitavim ansamblom. Tako, na primer, kada igračica u Moskvi ili Lenjingradu stupa u baletski ansambl nakon završenog školovanja iza nje je čitava stoletna igračka tradicija i kulturni background klasičnog baleta što joj na određen način unapred određuje ponašanje i baletski profil u budućoj karijeri.

U trenutku kada Erika Marjaš Brzić stupa u ansambl Baleta Srpskog narodnog pozorišta (1961), Balet organizaciono postoji tek jednu deceniju, što je tek početak procesa stvaranja različitih aspekata baletske tradicije u našem gradu (baletskog repertoara, publike, načina igranja, odnosa prema igri i sl). To je trenutak kada je balet još uvek bliže margini umetničkog života u gradu, kada većina članova baleta još uvek nije profesionalno dovoljno obrazovana[1]. Otuda Erikina igračka individualnost i profesionalno obrazovanje (uspešno završeno osmogodišnje školovanje) već u prvoj igračkoj sezoni (1961) izaziva pažnju i znatno repertoarsko pomeranje u ansamblu. Od tada pa nadalje zajedno će sazrevati umetnička ličnost prve igračice i profesionalnost čitavog ansambla. Opis onoga što je istorija baletskog umetničkog portreta Erike Marjaš Brzić u isto vreme je opis onoga što je u glavnim crtama istorija novosadskog baletskog ansambla u toku dvadeset godina postojanja (1961-1981). To je vreme kada u celom jugoslovenskom baletu, a mnogo izrazitije i brže u evropskom i svetskom, dolazi do izrazitih promena u estetskim vrednostima igre. Ono što je bila estetika klasičnog baleta ruske redakcije, koju su na novosadskoj sceni verno negovali koreografi od osnivanja ansambla do Erikinog ulaska u angažman (M. Olenjina, J. Vajs-Beložanski, M. Kirbos i G. Makedonski) menja se u pravcu rasterećenja igre od svega onoga što su nepotrebne pantomimske scene ili onoga što nije čista igra izražena telom. Telo igrača, prema definiciji Balanšina, postaje glavni instrument izražavanja šezdesetih godina. U taj se trend Erika uklapa sa svojom igračkom individualnošću kao igračica modernog senzibiliteta drugačijeg od

[1] Baletski ansambl Srpskog narodnog pozorišta osnovan je februara 1950. godine. Tada su članovi umetničkog ansambla Centralnog doma JNA iz Beograda, koji je bio rasformiran, njih dvadeset četvoro na broju, sa svojim šefom i koreografom Marinom Olenjinom, stupili u angažman Srpskog narodnog pozorišta (iz publikacije Dvadeset pet godina obnovljene Opere Srpskog narodnog pozorišta 1947/1972, Novi Sad, 1972, str. 75).

prethodnih prvakinja (D. Rekalić, M. Senaši i dr), što je vezuje za svetska i evropska igračka kretanja a da ni ona sama, niti oni koji su u početku s njom radili, toga nisu bili svesni. Erika je, stoga, po mnogo čemu osobena igračka ličnost u okvirima ne samo vojvođanskim, gde je provela svoj igrački vek, već i jugoslovenskim i evropskim. To je, na primer, jedina novosadska balerina koja je verno igrala dvadeset godina na sceni Srpskog narodnog pozorišta dok su druge prvakinje, ranije ili kasnije, odlazile iz novosadskog baleta, bilo u inostranstvo, bilo u druge jugoslovenske baletske centre. Nadalje, mnogo više nego primabalerinama u drugim baletskim centrima, pružila se prilika Eriki Marjaš Brzić da igra sve prve uloge, kako one iz klasičnog baletskog repertoara (Odilija/Odeta, Žizela, Rajmonda, Vila u *Začaranoj ledotici*...), tako i one iz klasičnog jugoslovenskog baletskog repertoara (Jela/Đavolica, Devojka u *Licitarskom*...) i one iz savremenog i modernog baleta, najčešće pravljene za njenu igračku ličnost. Ona je, na kraju, jedina jugoslovenska balerina koja je po pozivu Boljšog teatra gostovala na sceni u Moskvi i dobila izuzetno pozitivne kritike.

Kako se oblikovala ta izuzetna igračka ličnost i kako je tekao put njenog baletskog razvoja u novosadskom baletskom ansamblu?

Erika Marjaš Brzić pripada onom tipu igračica koju interesuju rad na ulozi, izlazak pred publiku, a mukotrpno vežbanje jednog te istog pokreta dok on ne postane integralni deo bića, ređe je za nju bila igračka inspiracija. Moglo bi se reći da je na nju najveći pedagoški uticaj imala Margita Debeljak, nastavnica koja ju je vodila od prvog do poslednjeg razreda u novosadskoj Baletskoj školi. Školovanje baletske igračice jeste pre svega višečasovno uvežbavanje pokreta, a budući da to Erika od samog početka nije osećala delom svoje igračke ličnosti, ona je već posle nekoliko godina školovanja otkrila interesovanje koje je zadovoljavalo njen ssnzibilitet i emocije, vezano za prikazivanje i rizik. Svoju ljubav poklonila je drugom izazovu – konjima. Odlazila je kradomice od nastavnice baleta na novosadski hipodrom van grada gde je uživala u brzom galopu na konju i ulozi džokeja. Onako graciozna, skladna i lepršava, brzo postaje traženi džokej u timu, a jurnjava po prostorima nošena konjem zadovoljava njenu ljubav za životinje. Samo zahvaljujući nesrećnom slučaju, iznenadni pad s konja (kada je ozbiljno ozledila glavu) i upornost pedagoga Margite Debeljak da je zadrži u Baletskoj školi, učinili su da je tadašnja devojčica od trinaest godina ostala verna igri za koju je rođena. Ono što se posle pokazalo kao korist džokejskog poziva, svakako je Erikina neustrašivost u virtuoznim vazdušnim podrškama s partnerom koju su različiti koreografi bogato koristili.



Nakon iskustva s konjima ostalo je još nekoliko godina do završetka školovanja u kojima je trebalo iz dana u dan vežbati iste pokrete, te, naizgled nelogične i nespretne, da bi se postiglo savršenstvo tehničkog izvođenja. Muku s igrom opet je pokušala da zameni drugačijim aktivnostima, svojim prikazivanjem u ruhu drugih – oduševila se manekenstvom kojem je po fizičkim i likovnim propozicijama sasvim odgovarala. Nekoliko ponuda za film (*Ljubav i moda, Rat, Doručak s đavolom*) gotovo da su ozbiljno ugrozili njeno igračko opredeljenje u školi, a kasnije i u Pozorištu. Ipak se zadržala u domenu igre za koju je rođena.

Ako bi se procenjivala tehnička oblikovanost Erikine igre, moglo bi se činiti da su pokreti njenih nogu i ruku već negde učeni. Visoki *develope* u stranu, ili prvi *arabesk* već na prijemnom ispitu u baletskoj školi bili su dovoljno dobro izvedeni da se poveruje da su deo prirodnih kretnji devojčice. Po svojstvenom igračkom maniru prepoznavali smo je u svakoj ulozi. Činilo se otuda da na njenu igračku intuiciju nije bilo moguće uticati i to je uverenje bilo tokom igračke karijere sve do trenutka kada je otpočela saradnju s koreografom-pedagogom Verom Bokadoro. Ta je umetnica izrazite umetničke individualnosti izmenila kvalitet Erikinog pokreta i uspela da ga fiksira u tradiciju čvrste ruske klasične baletske tehnike. Na predstavama *Ljubav za ljubav* i *Labudovo jezero* (1980/1981) u koreografiji Vere Bokadoro, igračka ličnost Erike Marjaš-Brzić sasvim je nova. Na žalost, ovaj se preporod dogodio u poslednjoj sezoni aktivnog bavljenja baletom, jer je nakon tih sezona Erika prestala aktivno da igra[2]. Tako se dogodilo da je smisao pedagoškog rada Erika spoznala tek na samom kraju igračke karijere kao sredstvo preoblikovanja igračeve ličnosti u službi umetnosti. Zato je u doba potpune igračke zrelosti pokušala, kao i mnoge druge balerine u tom igračkom trenutku, da novostečeno znanje iskoristi u praktičnom radu s ansamblom, kao asistent koreografa, a kasnije s mladim igračima i učenicama Baletske škole[3].

Eto zašto se u razmatranju udela pedagoga u igračkom oblikovanju Erike Marjaš Brzić moraju pomenuti dve žene, Margita Debeljak,

---

[2] U intervjuu povodom Erikinog jubileja V. Bokadoro je izjavila – S obzirom da svaki umetnik, koji stvara, mora imati nekoga ili nešto što ga nadahnjuje, tako sam i ja, upoznavši ne samo igračke i izražajne mogućnosti Erike Marjaš Brzić, bila podstaknuta i njenom ličnošću, napravila Odetu i Odiliju za nju. I prva kojoj bi se zahvalila zato što sam uopšte i uzela da radim *Labudovo jezero* – bila bi Erika. Bez nje ga nikad ne bih radila (Pozorište, 28. III 1982).

[3] Nakon prestanka aktivnog igranja (mada još uvek na spisku članova SNP-a do danas), Erika se zajedno s porodicom, zbog poslova svoga muža (fudbalskog trenera) privremeno preselila u Španiju (Pimplona, od septembra 1982) gde nastavlja pedagoški rad s učenicama.

na samom početku ulaska u svet pokreta, i Vera Bokadoro, na samom kraju igračkog izražavanja, dok su ostali pedagozi (Rajko Pakaški, Ljiljana Mišić, Iko Otrin, Georgi Makedonski – da pomenemo samo one koji su duže radili u Srpskom narodnom pozorištu), više ili manje, samo doprinosili u pojedinačnim segmentima njene izražajne tehnike[4].

Kada se pogleda lista domaćih koreografa s kojim je Erika sarađivala (manji je broj inostranih) u toku dvadeset sezona u Srpskom narodnom pozorištu vidi se da je ona relativno duga i obuhvata imena skoro svih jugoslovenskih koreografa poratne generacije (D. Parlić, I. Otrin, G. Makedonski, F. Horvat, Ž. Milenković, H. Nojbauer, G. Hadžislavković, B. Tonin, M. Štambuk i dr). Prvu solističku ulogu Erika je ostvarila već u prvoj sezoni u Srpskom narodnom pozorištu (a igrala je i manje uloge već kao učenica starijih razreda baletske škole). Bile su to uloge u *Amerikancu u Parizu* i *Na lepom plavom Dunavu* u koreografiji G. Makedonskog a na muziku J. Štrausa. Makedonski je bio prvi koreograf s kojim je Erika sarađivala uspešno u teatru i saradnja će potrajati sve do odlaska Makedonskog iz SNP-a (1964). Uzajamna inspiracija za igru i ljudsko razumevanje razvili su se od početka i trajali do kraja saradnje. Makedonski je stvarao neobične podrške za lepršavu i laganu, tada gotovo devojčicu, a u vreme kada je ona imala potpuno poverenje u njegovu koreografsku intuiciju i predavala mu se iskreno, ne suprotstavljajući se njegovim idejama. Predavanje s poverenjem onome ko koreografiju stvara, ostala je trajna Erikina osobina, jer se zadovoljava činjenicom da je ona koreografova inspiracija (ovo je izostalo jedino u radu s Verom Kostić na *Kopeliji* o čemu Erika govori u pomenutom poslednjem intervjuu). Tako se čini opravdanim sud da je Erika u radu s različitim koreografima više davala njima nego što je od njih uzimala. To se najbolje moglo videti u saradnji sa Ikom Otrin koji je u novosadski Balet došao neposredno posle odlaska G. Makedonskog (1963) i ostao sledećih šest godina (1970), da bi se potom češće vraćao kao gost-koreograf. Otrin je u novosadski Balet došao neposredno nakon školovanja na tekovinama savremenog i modernog baleta u Zapadnoj Nemačkoj i drugim evropskim gradovima, te je u novosadskom Baletu otpočeo jednu stilski novu igračku orijentaciju. Do tada su gotovo svi koreografi u novosadskom baletu (M. Olenjina, J. VajsBeložanski, M. Kirbos, G. Makedonski) bili odgajani na tekovinama ruske klasične igre. Otrin je u igri, a pre svega u fizičkim mogućnostima Erike, pronašao ono što ona u suštini jeste – igračica modernog kova koja svoju igračku intuiciju i dramsku snagu izražava čitavim telom (a ne pantomimskim, mimičkim ili drugim izražajnim sredstvima). U prvom

[4] Mada je postojala mogućnost da stekne dodatno usavršavanje u SSSR-u, Erika je nije iskoristila.

susretu igračice i koreografa, tek nakon tri provedene sezone u Srpskom narodnom pozorištu, Erika se pokazuje u novom igračkom svetlu u baletu bez muzike $E = mc^2$ koji je Otrin sačinio kao protest protiv nuklearne bombe, a za očuvanje sveta. Od tada, pa nadalje, za Otrina je Erikino telo dominantni izazov igri, te ga stoga najčešće ne prekriva kostimima, baletskim kitnjastim pačkama, već ga ostavlja otvorenim (najčešće u trikoima različitih boja) da se slobodno izražava.

Makedonski i Otrin dva su koreografa s kojima je Erika najviše sarađivala i koji su joj, svaki na svoj način, davali velike repertoarske mogućnosti, ali ni jedan od njih nije bitno uticao na njen umetnički manir. Oni su samo sledili njen izraz, pomagali mu da se otelotvori. Drugi koreografi, s kojima je Erika radila jedan ili dva baleta, nisu, takođe, imali bitnog udela u njenom umetničkom oblikovanju. Neki su imali i sasvim suprotno dejstvo. To se moglo videti na predstavama *Otela*[5] i *Teute*[6]. Da bi se novo i drugačije nametnulo njenoj igračkoj ekspresiji, bilo je potrebno nešto više od koreografske osobenosti, neko ljudsko poverenje koje je ona, na primer, osetila u Veri Bokadoro, najpre u radu na baletu *Ljubav za ljubav*, a, zatim u *Labudovom jezeru*. Možda bi se među koreografima mogao izdvojiti Boris Tonin kao ona osoba koja je imala puno poverenje u Erikin talenat[7], podržavala i koristila ga u ličnom koreografskom izražavanju, koji je omogućio da Erika dobije dopunsko obrazovanje tokom jednomesečne posete školi Rozele Hajtauer u Kanu (1972). Erika nije rado odlazila na usavršavanje u

---

[5] Balet *Otelo* Erika je radila sa H. Nojbauerom koji je ulogu Dezdemone shvatio kao dramsko izražavanje putem jednostavnih gestova i kretnji u stilu modernog nemačkog baletskog izraza (inspirisanog K. Josom), što Erika nije mogla da prihvati. Kao rezultat te saradnje bila je sasvim bleda slika Dezdemone i neuverljivog odnosa prema Otelu.

[6] B. Rakić u prikazu te predstave (Odjek, Sarajevo 1-15. VI 1979) procenjuje sledeće: – *Nosilac glavne uloge, Teute, Erika Marjaš-Brzić, bila je to, ne samo naslovnom ulogom nego i svojim naporima, stalnim i pošteno odrađenim prisustvom na sceni. Nedostatak dramskog elementa, snažnih doživljavanja u sukobima ambicija i emocija, što je ranije primjećeno, oduzeo je ovoj zreloj umjetnici mogućnost da to i doživi i pokaže. Uvijek izuzetne linije, koja je izdvaja u red naših najuspješnijih umjetnica, solidne tehnike kakve se u situacijama naših ansambala uglavnom smatraju uspješnim, primabalerina novosadskog baleta nije ovom predstavom otišla dalje u svom umjetničkom sazrijevanju i nije pokazala veće domete od uobičajenih.*

[7] B. Rakić u prikazu predstave Agostino, Pasion i Žar-ptica koju je pripremio B. Tonin u novosadskom Pozorištu (1969) procenjuje Erikin udeo: *Erika Marjaš-Brzić bila je centralna ličnost večeri, ne samo zbog repertoarskih zahtjeva (igrala je sve glavne uloge), već i snagom svoje ličnosti, linijama svoga adagia i profesionalnom spremnošću vrlo širokog dijapazona (lirska Carevna, čista tehnika u Pasionu i Agostinova majka), zrela dramska baletska ličnost* (Telegram, Zagreb, 9. I 1970).

druge baletske centre u svetu, ne zbog toga što nije smatrala važnim igračku naobrazbu, već što je za nju razdvajanje od porodice - tada male kćerke, pre svega, činilo veliki napor i neprijatnost. I tu je jedna od mnogih kontradiktornosti njene ličnosti. S jedne strane, želja za prikazivanjem i za igrom na sceni pred publikom, s druge, čuvanje intime porodičnog ognjišta u krugu svojih najbližih. Saradnja sa Toninom za Eriku je bila neka vrsta prozora u svet jer je turneja po Zemljama Beneluksa s *Agostinom, Žar-pticom i Pasion* doprinela njenom smeštanju u evropske okvire.

Erikina saradnja s Verom Bokadoro bila je presudna u koreografskom i pedagoškom smislu, što je delimično objašnjenje Erikinog uspeha na sceni Boljšog teatra u Moskvi. Naime, Vera Bokadoro je u Boljšom teatru postavila balet *Ljubav za ljubav* Hrenjikova, koji je, zatim, na poziv tadašnjeg direktora novosadske Opere postavila i u novosadskom baletskom ansamblu. Bila je to prilika da se s Erikom precizno izrade svi pokreti u maniru igre koju gledalac u Moskvi očekuje. U tu shemu Erika je utkala svoju gracioznost, izrazitu senzualnost s primetnom igračkom intencijom za dopadanjem publici. Tako se dogodio srećan spoj intencija koreografa i igračice, prožet umetničkim i prijateljskim verovanjem u talenat, kako koreografa u igračicu, tako i igračice u koreografa. Tako je jedan koreograf pronašao svoju igračicu, a igračica koreografa, kako je to čest slučaj u baletskoj umetnosti, ali za kratko, jer predstavom *Labudovo jezero* Erika se oprašta od novosadske publike.

Ako bi se procenjivao udeo partnera u umetničkom oblikovanju Erikine igračke ličnosti, gotovo bi se moglo reći da ni jedan nije imao znatnijeg udela, pre bi se moglo zaključiti da je u neku ruku nepovoljno za nju bilo to što nije imala dobrog, snažnog i stalnog partnera tokom igračke karijere. Problem dobrih muških baletskih igrača poznat je u razmerama jugoslovenskog baleta, a većina onih dobrih igrali su s Erikom u novosadskom Baletu ili u sasvim ranim igračkim godinama (kao što je slučaj s Radetom Vučićem), te uz već iskusnu primabalerinu tek osmišljavali svoje prve partnerske pokušaje; ili su bili pri kraju svoje igračke karijere (kao što je slučaj s B. Toninom), te nisu više mogli da se uigravaju u partnerstvo s drugim igračicama[8].Ukratko, više je Erika davala svojim partnerima nego što su je oni podržavali.

Ceo novosadski Balet dao je podršku razvoju Erikine igračke ličnosti od trenutka kada je stupila u ansambl pa do poslednje igračke sezone (kada je obavljala i funkciju šefa Baleta). Za ceo ansambl ona je

[8] U pomenutom poslednjem intervjuu Erika je izjavila da bi mogla izdvojiti Boru Mladenovića kao partnera od koga je nešto dobila. No, njihova je saradnja bila samo u stvaranju jedne predstave *Žizele* A. Adama.

bila *igračica rođena za igru* i gotovo nikada nije dovođena u pitanje podela glavnih uloga[9]. Igrači u ansamblu su se tokom dvadeset igračkih sezona menjali, ali je odanost primabalerini ostajala.

Za svoj rad Erika je dobila značajno priznanje - Oktobarsku nagradu grada Novog Sada u 1970, za ostvarenje u baletima *Agostino, Žar-ptica, Pasion i Fantastična simfonija.* Nagrada, koja je najviše priznanje umetniku u našem gradu, dobija veći značaj ako podsetimo da je Erika jedina igračica u Baletu koja je od osnivanja ansambla (1950) pa do danas dobili to značajno društveno priznanje, a koje su, od ustanovljenja nagrade (1961) do danas dobili šesnaest operskih umetnika (pored velikog broja dramskih i drugih radnika zaposlenih u Srpskom narodnom pozorištu, ukupno četrdeset dve osobe ili kolektiva).

Za svoj umetnički rad u Srpskom narodnom pozorištu Erika Marjaš Brzić dobila je 1982. godine Zlatnu medalju *Jovan Đorđević* koja se dodeljuje članovima umetničkog ansambla posle najmanje petnaest godina provedenih u Srpskom narodnom pozorištu (ustanovljena je Odlukom Pozorišnog saveta 1962. godine). Te dve nagrade, grada u kojem živi i kuće u kojoj je radila, jasno pokazuju koliko je šira zajednica, sem publike koja ju je rado pozdravljala na sceni, cenila rad te izuzetne igračice, ne samo novosadskog, već jugoslovenskog[10] i evropskog formata.

Moglo bi se olako suditi da je Erika ostvarila svojih dvadeset pozorišnih sezona i više od četrdeset predstava i glavnih uloga u uslovima srećnih okolnosti i slučajnosti. Bile su to istovremeno godine odricanja i izuzetnog uzbuđenja za onu stranu Erikine ličnosti koja teži mirnom, porodičnom i jednostavnom, životu. Isticala je u svojim intervjuima da voli da kuva, da sama šije i štrika, da jednostavno voli svakodnevni ljudski život žene. S druge strane, bila je tako izuzetna igračka ličnost od koje se uvek očekivalo novo i neobično. Težnja da zadovolji druge, a sačuva sebe, činilo se za nju napornim. Posle blista-

---

[9] U časopisu Pozorište, posvećen njenom dvadesetogodišnjem radu (1982) ansambl joj se zahvaljuje: – *Draga Erika, u ime predstava koje smo zajedno odigrali, u ime znoja koji smo zajedno prolili, u ime muka i radosti koje smo delili, mi, tvoje kolege iz Baleta SRDAČNO TI ČESTITAMO JUBILEJ.*

[10] U okviru Saveza baletskih umetnika, strukovnog udruženja igrača baleta, priznanje joj takođe nije uskraćeno. Prisustvovala je, kao delegat Saveza baletskih umetnika Jugoslavije, na seminaru koji je bio organizovan u Moskvi (1983), a posvećen problematici ruskih i sovjetskih baleta na primerima iz klasičnih baletskih repertoara. Sem rada u okviru Društva baletskih umetnika Vojvodine (član Predsedništva u nekoliko mandata), Erika je u svom ansamblu bila šef Baleta u poslednjoj godini svog aktivnog rada u SNP-u (1980-82). Bila je to prilika da započne ostvarivanje svoje koncepcije baletskog rada u Pokrajini, ali je period rada bio veoma kratak te se dobre ideje nisu realizovale.

ve igračke karijere, u okrilju porodice, ostavila je da o istoriji novosadskog Baleta i njenog udela u tome pišu drugi. Na žalost, takvih će napisa ubuduće biti malo, jer naša sredina još nije navikla na negovanje baletske tradicije na taj način što bi se pisale monografije pojedinačnih zaslužnih umetnika i umetnica. Ostaće u uspomeni, kao i mnogi drugi umetnici, u usmenom prepričavanju *s kolena na koleno*. Neponovljiva ostaje njena baletska figura, gracioznost i lirizam u duetima s partnerom (ostaće da se pamti duet Julije i Romea iz koreografije Makedonskog, i duet Žizele i Alberta u II činu u koreografiji G. Hadžislavkovića).

R. br.	kompozitor	predstava	uloga	koreograf	premijera
1.	J. Štraus	Na lepom plavom Dunavu	Devojka	G. Makedonski	26. III 1961.
2.	Dž. Geršvin	Amerikanac u Parizu	ansambl	G. Makedonski	
3.	S. Hristić	Ohridska legenda		P. I P. Mlakar	25. V 1961.
4.	S. Prokofjev	Romeo i Julija	Julija	G. Makedonski	19. III 1962.
5.		$E = mc^2$	Devojka	I. Otrin	16. VI 1963.
6.	A. Rusel	Paukova gozba	Osa	I. Otrin	16.VI 1963.
7.	M. Kelemen	Čovek u ogledalu	Devojka	G. Makedonski	3. III 1964.
8.	K. Orf	Karmina burana		I. Otrin	14. VI 1964.
9.	Ž. Bize	Simfonija u Ce-duru	II stav	G. Makedonski	
10.	F. Lotka	Đavo u selu	Đavolica / Jela	I. Otrin	15. HII 1964.
11.	S. Prokofjev	Pepeljuga	Pepeljuga	I. Otrin	25. V 1965.
12.	L. Delib	Kopelija	Kopelija	V. Kostić	18. I 1966.
13.	A. Kazela	Krčag	Nela	I. Otrin	14. VI 1966.
14.	R. Bruči	Demon zlata	Devojka	I. Otrin	
15.	P. I. Čajkovski	Baletska svečanost	II stav Koncert za klav. i orkestar u Be-molu	I. Otrin	26. I 1967.
16.	A. Adam	Žizela	Žizela	G. Makedonski	14. III 1967.
17.	N. A. Rimski-Korsakov	1001 noć / Šeherezada	Zobeida	I. Otrin	
18.	L. Minkus	Don Kihot	Kitri	I. Otrin	3. II 1968.
19.	P. I. Čajkovski	Ščelkunčik	Franc	I. Otrin	20. V 1968.
20.	R. De Banfild	Agostino	Majka	B. Tonin	12. XII 1969.
21.	I. Stravisnki	Žar-ptica	Carevna	B. Tonin	
22.	R. Bruči	Pasion	Devojka	B. Tonin	
23.	H. Berlioz	Fantastična simfonija	Voljena draga	B. Tonin	16. VI 1970.
24.	A. Adam	Žizela	Žizela	B. Tonin	3. I 1971.

R. br.	kompozitor	predstava	uloga	koreograf	premijera
25.	P. I. Čajkovski	Uspavana lepotica	Princeza	B. Tonin	6. IV 1971.
26.	K. Baranović	Licitarsko srce	Srce	B. Marković	1. VI 1972.
27.	N. A. Rimski-Korsakov	Šeherezada	Zobeida	B. Marković	
28.	B. Blaher	Otelo	Dezdemona	H. Nojbauer	18. I 1973.
29.	A. Adam	Žizela	Žizela	G. Hadžislavković	20. III 1973.
30.	A. Glazunov	Rajmonda	Rajmonda	Ž. Milenković	12. III 1974.
31.	R. Ščedrin	Karmen	Karmen	I. Otrin	1975.
32.	Č. Punji	Esmeralda	Esmeralda	I. Otrin	23. I 1976.
33.	L. Peraki	Stamena	Merima	F. Horvat	7. V 1976.
34.	T. Hartig	Crvenkapa	Vuk	Ž. Milenković	25. X 1976.
35.	R. De Banfild	Dvoboj	Klorinda	D. Parlić	4. III 1977.
36.	A. Adam	Žizela	Žizela	G. Hadžislavković	1977.
37.	L. Delib	Silvija	Silvija	I. Otrin	27. IV 1978.
38.	P. I. Čajkovski	Romeo i Julija	Julija	M. Štambuk	20. X 1978.
39.	M. Ravel	Bolero		M. Štambuk	
40.	Dž. Geršvin	Rapsodija u plavom	Prijateljica noći	M. Štambuk	
41.	B. Papandopulo	Teuta	Teuta	F. Horvat	10. IV 1979.
42.	M. De Falja	Trorogi šešir	Mlinarica	Š. Georg	22. XI 1979.
43.	T. N. Hrenjikov	Ljubav za ljubav	Beatriče	V. Bokadoro	28. II 1980.
44.	P. I. Čajkovski	Labudovo jezero	Odilija / Odeta	V. Bokadoro	10. XII 1981.

(Srpsko narodno pozorište 1981-1981, Novi Sad, str. preštampano u knjizi: *40 godina baleta*, Srpsko narodno pozorište, 1990)

Od desete do danas u Baletskoj školi: ljubav i postojanost

(Povodom odlaska u penziju direktorke Srednje baletske škole Vere Felle)



Vera (Simendić) Felle ceo svoj vek provela je u baletskoj školi u Novom Sadu. Od trenutka kada je kao desetogodišnja devojčica došla u prvi razred kod Margite Debeljak, pa do danas, ona je u školi, najpre kao učenica, jedna iz prve generacije diplomiranih, zatim nastavnica klasičnog baleta, karakternih igara i istorijskih, folklora i istorije baleta, pa direktorka tokom poslednjih dvanaest godina. Škola joj je deo detinjstva, mladost i potpun profesionalni svet. Danas, kao penzionerka predaje honorarno u školi – povezanost s baletom, mladima i pedagogijom se nastavlja, svet igre ostaje kao život. – Zajedno smo u baletu i oko baleta od detinjstva. Provele smo školovanje u Baletskoj školi kod Margite Debeljak. Zatim, ja odlazim u pozorište, ti nastavljaš u školi, ja odlazim na usavršavanje u Lenjingradsku baletsku školu (1967) odmah zatim i ti i drugi nastavnici iz škole. Postajem kritičarka i tako s druge strane aktivnog baletskog života – posmatram, pratim i procenjujem; ti nastavljaš aktivno da se boriš za školu za nove pravce u metodici rada s decom. Opet ja prelazim na sasvim nešto drugo, odlazim u nauku i na fakultet da predajem studentima, ti uporno ostaješ na istom mestu u novom modalitetu – direktorka iste škole. Nametnula mi se ova suprotnost tvog i mog bavljenja baletom – ti tako postojano u istom, gradeći u istom mestu, sva u osnovnom opredeljenju, ja nikada ne gubeći vezu, ali nikada sasvim unutra. Mislim da je odlazak na usavršavanje *u svet* početkom sedamdesetih bio presudan za pedagoški preokret u Baletskoj školi. To je vreme kada je nova gene-

racija školovanih baletskih nastavnika postala aktivna u Školi, nakon odlaska u penziju prvih nastavnica, osnivačica škole.

– Zapravo, i mi smo na neki način osnivačice, jer smo bile prve učenice, i prva generacija diplomiranih igračica. Sve smo imale završenu baletsku školu, neku vrstu iskonskog elana, ali manjkavost metodološkog znanja koje se dobija samo u onim centrima u kojima baletska umetnost već dugo živi, kakvi su Lenjingrad ili Moskva. Ne samo da smo odlazile na usavršavanje, već smo organizovale razne seminare na kojima su ruski pedagozi učili nas, a mi se proveravali. Uopšte, u poslednjih dvadeset godina bilo je mnogo dobre saradnje s beogradskom Baletskom školom jer naše dve škole su danas jedine u Srbiji. Prve rezultate smo pokazali već na Prvom jugoslovenskom baletskom takmičenju (pre deset godina), zatim ostalim takmičenjima, ali, nažalost, i ta se manifestacija ugasila pa naši rezultati ostaju na neki način nevidljivi za širu publiku izvan Škole. Sem toga, većina naših dobrih igrača i igračica odmah nakon završene baletske škole dobijala je angažman u nekom pozorištu u svetu, ostaju oni koji žele razvoj u svojoj sredini. Štampa i ostala sredstva informisanja ne poklanjaju dovoljno pažnje mladim talentima (pogotovo dok su učenici u školi) tako da naše rezultate nismo imali prilike da pokažemo uvek, sem na godišnjim koncertima učenika Baletske škole, a to je ipak samo *jedna* mogućnost za celu godinu. Ako bih sumirala svoj rad u neke brojke, mogla bih reći da sam pedagoški radila s preko dvesto učenika i učenica, mada sam, kao direktorka Škole znala svako dete. Danas u pozorištu igraju moji učenici (oni koji nisu otišli *u svet*): Maja Grnja, Ljiljana Višekruna, Aleksandar Neškov, Branislav Tešanović, da pomenem samo poslednju generaciju onih koji su sada solisti. Svi su oni dobili neke nagrade na takmičenjima u Srbiji još dok su bili učenici Škole. Hoću da kažem da se učinak Škole može videti jedino u saradnji s baletskim ansamblom SNP-a, a to nije uvek bilo u korist Škole. Naši su dobri učenici otišli u pozorišta širom sveta, da bi danas naše pozorište oskudevalo u dobrim igračima. Sem toga, s obzirom na česte promene direktora baletskog ansambla, nema kontinuirane kadrovske politike da se igrači oblikuju shodno potrebama (karakterni, klasični i sl.).

– Mislim da sam ponekad kao kritičarka vaših godišnjih koncerata bila nepravedno oštra, ne uzimajući u obzir sve teškoće u kojima se svaki vaš rezultat stvara, koncerti, ispiti i dr.

– Možda i nisi, jer si imala na umu ono što je neka norma pedagoškog rada u svetskim školama. Zapravo mislim da smo se mi iz prvih generacija učenika u baletskoj školi dobro rasporedili, možda je to bio udeo naše nastavnice Margite Debeljak da iz svakog učenika izvuče ono što je stvarno mogao. Ti si kao kritičarka nastojala ipak da držiš neki nivo, ali i da nas okupljaš u nekim opštim aktivnostima oko baleta. Nemoj imati grižu savesti! Međutim, mi u Baletskoj školi imamo raznovrsne teškoće, a imali smo ih i više pre useljenja u novu zgradu. Mada, moram priznati, šira društvena sredina imala je razumevanje za naš rad u periodu dok sam bila direktorka.

– Upravo sam htela reći da se u poslednjih petnaest godina ugled Škole afirmisao u gradu. Primećujem, na primer, da su učenici sada deca iz različitih porodičnih sredina, da velik broj mladih ide na baletske predstave i sl.

– Deo toga smo sami izgradili, svojim rezultatima, deo je promena u skladu s dobrim rezultatima naših umetničkih škola uopšte, i drugih, ali i agresivnosti baletske igre u svetu, što se kod nas oseća preko televizijskog medija. Ljudi, pre svega mladi, vole balet. Ima danas i više privatnih škola u gradu, džezbaleta i drugih oblika spoznavanja igre kao potrebe. Stvorili smo baš kroz našu školu veliki broj obrazovanih gledalaca. Samo je kroz našu školu prošlo oko dve hiljade učenika, bilo onih koji su pošli i napustili, onih koji su završili, a nisu zaigrali i oni koji su aktivni igrači u pozorištu. Sve su to naši učenici, i Erika Marjaš Brzić, i Biljana Njegovan, obe su sada i same već prestale da igraju, i muškarci prvaci Rastislav Varga i drugi. Na televiziji su naši učenici kritičari pozorišta, ima ih i na drugim mestima. Ponekad se izgubi iz vida rad Baletske škole nakon toga što učenici postaju aktivni igrači i izađu iz škole. U velikim baletskim sredinama, sa smislom za negovanje tradicije, ova se veza čuva, naglašava i unapređuje. Kod nas nekada tako nije slučaj. Tako, odlazeći u penziju, kao da nije vidljivo ono što je i moj učinak, kako kažeš, u toku ovog konstantnog bitisanja Škole. Dok mi nisi skrenula pažnju, nisam ni osetila da sam ja deo te Baletske škole svim svojim životom od svoje desete godine. I ne samo to – i moja kćerka Sanja Felle završila je Školu, postala igračica u pozorištu – i deo moje porodice je tu. Kao da drugačije i nije moglo biti. Nisam o drugom ni razmišljala. Sad je na drugima da dalje grade.

– Po tvojoj proceni šta bi bilo prvo i važno učiniti sada?

– Upravo je u toku smena generacija nastavnika: polako odlazi moja. Nove nastavnice bi trebalo da pređu isti put koji smo mi prošle – specijalizacija u Lenjingradu ili Moskvi, studiranje pedagogije na Filozofskom fakultetu, stalno usavršavanje pomoću na seminarima ili drugim oblicima rada, stvaranje novih igračkih mogućnosti. .

– U ovoj embargo situaciji prva je mogućnost, obaveza studiranja postoji, ali nisam sigurna da su mlade nastavnice motivisane za taj veoma težak dvojni status studenta i nastavnika u školi. Meni se sav taj put činio normalnim, potrebnim i jedino mogućim u mom životu. Bojim se da je to slučaj i s drugim segmentima baletskog života kod nas. Na primer, vreme je za oblikovanje mladih baletskih kritičara, trenutno nemamo šefa baleta u baletskom ansamblu, direktora naše škole, a da je iz baleta, praktično nema na vidiku, jer su uslovi konkursa za direktora srednjih škola takvi da ih baletski umetnik koji ima baletsku stručnost, ali ne i fakultet i radni staž u školi, ne može da ispuni. Drugim rečima, velik odliv naših učenika i igrača u druge sredine stvorio je vakuum u profesiji kod nas, što je svojevrsni paradoks. Zato je potrebno imati sluha za ovaj trenutak i sagraditi od postojećeg nešto što bi bila konstrukcija za budući period – škola – pozorište – publika.

(Pozorište, 5/6/7, januar – mart 1993, str. 38)

Tek što dosegnu puninu zrele ličnosti, odlaze sa scene...

(Povodom odlaska u penziju Sofije Stojadinović)

Baletski vek protiče tako brzo! Tek što igračice dosegnu puninu zrele ličnosti, odlaze sa scene koja uzima mladost, eteričnosti i privid stvarnog. U vreme kada spoznaje da je pedagoški rad nešto veoma ozbiljno i posve različito od igre na sceni, Sofija Stojadinović napušta aktivno igranje, zamenjujući ga učenjem o igri.

Sofija Stojadinović je rođena u Novom Sadu, završila je Baletsku školu u istom gradu (1966. u klasi Ljiljane Mišić) i ceo igrački vek provela u baletskom ansamblu svoga grada. Za one koji potiču iz drugačije kulturne tradicije, ova postojanost i odanost istom mestu i ambijentu može se činiti manom, ali je u ovom slučaju vrlina, jer je Sofija Stojadinović utkana u baletsku tradiciju Srpskog narodnog pozorišta,



jer je čitav svoj igrački vek, svoju ljubav za igru i čitavu ličnost dala upravo toj instituciji, igrajući najpre u ansamblu, zatim zapažene solističke uloge i, u novije vreme, oprobavajući se u manjim koreografijama u dramskim predstavama (*Očevi i oci*). Kada neko pomisli na predstavu *Žizela*, seti se lepe Batilde koju je Sofija Stojadinović dugi niz godina igrala. Isti je slučaj s Kraljicom u *Labudovom jezeru*. Zvanje solistkinje baleta dobila je za niz ostvarenih uloga, kakve su: Karabos (ili Vila zla) u *Uspavanoj lepotici*, Hanka u *Stamenoj*, Proročica u *Teuti*, Mercedes u *Karmen*, Sofija Kirić u *Večitom mladoženji*, Vračara u *Kleopatri*, Velika mačka u *Gospođici s krovova*, Gudula u *Esmeraldi*. S obzirom na izrazitu igračku figuru, stasitost i markantan izgled, uglavnom je igrala španske ili orijentalne solističke numere u kojima je pored dobre tehnike potreban i udeo proživljene dramske snage. Naslednicu za ovakav tip igre ne vidimo u Srpskom narodnom pozorištu.

U poslednjih nekoliko godina u penziju je otišao čitav niz baletskih igrača i igračica koji su stekli dragoceno igračko iskustvo. Vreme je da se ovakvi kadrovi nadalje planski koriste u igračkoj umetnosti na taj način što će preuzimati pedagoške poslove u različitim formama učenja i uvežbavanja igre uopšte, baletske posebno.

(Pozorište, br. 8/9/10, 1993)

Isidora – moderna igra (1878 – 1929)

(Povodom sedamdesetogodišnjice smrti)

Malo je znano da modernu igru otpočinju u Americi početkom veka tri samouke žene izrazite umetničke osobenosti: Isidora Dankan (Isadora Dunkan: 1878-1927), Loi Fuler (Loie Fuller: 1862-1928) i Rut Sen Denis (Ruth St Denis:1880-1968). Svaka od njih tražila je sopstvenu igru: Isidora je oslonjena na grčku filozofiju življenja i igre; Loi traga za onim što igri daje novu dimenziju – osvetljenjem i bojama; Ruth se okrenula Orijentu i Indiji. Sve tri stoje na početku priče o stvaranju moderne igre i novog shvatanja života.



Utemeljivačica. Isidora je, prema mišljenju istoričara igre, igrača, koreografa, duhovna utemeljivačica moderne igre. To pre svega znači da načela igre koja danas vidimo u modernoj igri različitih američkih i evropskih trupa, imaju zajedničkog sa onim što je ona početkom veka zastupala – da je umetnost ži-vot (*Od samog početka ja sam igrala isklju-čivo svoj sopstveni život*, piše Isidora u svojoj autobiografiji). I jedno i drugo ona zasniva na slobodi (bila je protiv institucija – pozorišnih i bračnih) i ljubavi (jedino su iskreni i neposredni ljudski odnosi merodavni).

Inovatorka. Isidora umetnost shvata kao napor da se izrazi istina sopstvenog bića gestom i pokretom, i zato igra treba da bude izraz fizičke slobode (oslobođena od ideoloških pritisaka svake vrste). Osnovu umetnosti i života čini ljubav – umetnost se ne može razdvojiti od ljubavi (*umetnik je jedini ljubavnik, samo on ima čistu viziju lepote, a ljubav je slika duše kojoj je dopušteno da se zagleda u neprolaznu lepotu*).

Sopstvenost, sloboda, ljubav i lepota osnovni su stožeri Isidorinog traganja za jednostavnim, iskonskim pokretima kojima se svakodnevno uzdiže na nivo umetničkog. Jednostavne gestove oblikuje u praznom scenskom prostoru, oslobođen dekora (samo plave zavese upućuju da je u pitanju pozorište, a ne život), bosonoga, raspuštene kose, obavijena prozirnom tunikom, Isidora gradi put novom viđenju smisla i cilja igre u prostoru i vremenu. Ona negira umetnost baleta, a priznaje umetnost duše (*Ubrajam sebe u neprijatelje baleta, jer smatram da*

je to lažna i besmislena umetnost, zapravo, moje je mišljenje da balet uopšte ne spada u umetnost).

Igrala je na osnovu svoje intuicije, na osnovu onoga što joj je urođena potreba, bez stvorenog plana unapred (kako je to činio Fokin ili neki drugi poznati i priznati koreograf). Zato su mnogi bili skloni da njenu igru određuju kao improvizaciju, a taj sud već vuče negativnu konotaciju da je reč o nečem "nestudioznom". Stanislavski zapaža da *Dunkanova nije u stanju da o svojoj umetnosti govori sistematično i logično. Njoj su ideje padale na pamet slučajno, često izazvane najneočekivanijim svakodnevnim događajima.*

Inspiratorka. Baš zbog te svoje osobine da svaki put nanovo oseća i situaciju i sagovornika ona je bila velika inspiratorka, pokretačica već osvešćenih ideja svojih savremenika: vajara, slikara, posebno poslenika u pozorištu. Ne zato što je tako htela, već zato što je svojom ličnošću nosila poslanje da u drugima budi potencijale koji će ih učini vidljivim svetu.

Ocu svoje dvoje dece, voljenom čoveku, stvorila (je) mogućnost .... da primeni svoje pozorišne ideje i da postane tvorac modernog teatra. Gledajući nju na sceni on je u sebi otkrio da o pozorištu misle isto (Ali zašto ste ukrali moje ideje i gde ste našli moje dekoracije? Izmislila sam ih kad mi je bilo pet godina, i od tada igram u svom dekoru).

Fokin priznaje u autobiografiji (Protiv struje) da se tek nakon viđenja Isidorine igre osmelio da unese izmene u svojim klasičnim baletima o čemu je razmišljao i pre susreta s njom, ali nije imao dovoljno smelosti da ih realizuje. Na mnogo mesta u knjizi govori o Isidori kao onoj neponovljivoj inspiratorki koja očarava igrom i idejama.

Isidora beleži u autobiografiji (Moj život) susret sa Stanislavskim: Jasno mi je da smo mi tražili jedno te isto, ali u različitim vidovima umetnosti... mi smo se razumeli skoro pre nego što smo prozborili i jednu jedinu reč. Stanislavski slično potvrđuje (u knjizi Moj život u umetnosti): Shvatio sam da na raznim krajevima sveta, silom nama nepoznatih okolnosti, različiti ljudi u raznim oblastima, tragaju za novim, prirodno nastalim stvaralačkim principima. Kad se sretnu, iznenade se saznanjem o zajedničkim obeležjima svojih ideja – mi smo se razumeli skoro pre nego što smo prozborili i jednu jedinu reč.

Mističarka. Isidora je preteča današnjeg događanja u umetnosti igre: svoju svakodnevicu promišlja kao trenutak istorije, pridajući joj onu važnost koju joj je Stvoritelj namenio. Priroda, voda, more, bili su stalni izvori inspiracije njene stvaralačke energije, njene potrebe da onome što je stvoreno oko nje daje opšteljudska značenja, religiozno verujući da ima mističnu vezu sa Stvoriteljem prirode (Moj život i moja umetnost rođeni su iz mora).

Tvrdila je za sebe da je ateistkinja, a verovala je u predodređenost života; želela je *da izvrši obnovu religije kroz igru, da postigne punu spoznaju lepote i svetosti ljudskog tela izražene pokretom*. Taj tragalački put bio je dug: *Dane i noći sam provodila u studiju mučeći se da otkrijem onu igru koja bi mogla biti božanski izraz čovekove duše, ovaploćen u pokretima tela*.

Feministkinja. Nekonvencionalnim životom pokušala je da afirmiše sopstvenost, lepotu, ljubav i slobodu u životu (muškarca i žene), načela koja prelaze u umetnost i otuda se od nje otuđuju i postaju naša. Njena potreba da stvara igrom, bila je veća od drugih potreba koje bi joj društvene konvencije nametale. Ona je feminist-kinja po načinu na koji je stvarala i po onome što je stvorila.



U puritanskoj Americi svoga vremena, kao i u Evropi gde je većinu godina igrala, bila je za života, osporavana kao umetnica, negirana kao osoba. Takve su se ocene prenosile i u našu domaću periodiku i publicistiku što je stvaralo mizogeničnu atmosferu prema njenoj izuzetnoj stvaralačkoj ličnosti: taj neprijatni okolni svet koji je o njoj loše govorio za njena života; ta potreba da se njen život pokazuje kao prljavi veš, a ne da se povezuje sa njenim načelom umetnost = život. A život, onda, po njoj, znači neprestano traganje, kao i u umetnosti. Njena tragalačka potreba vodila ju je u ćorsokake, kako to i biva kod stvarnih stvaralaca: nagon za stvaranjem vuče, a ti ne pogađaš uvek pravu ulicu. Ti pogrešni putevi (te pogrešne ljubavi), davali su joj novu snagu, uvek u dosluhu sa prirodom. To je kod nje zanimljiva veza. Kao kad uđeš u morske talase i oni ti daju moć talasanja, kao svoju sopstvenu moć. Tako i ona nalazi neprestanu energiju koju joj drugi odvlače, ona je ponovo stvara i tako dok se nije istrošila i nestala kao stvarateljka. A ona fizička smrt, dramski tako neponovljivo nama data, bila je tek tačka u stalnom dosluhu Stvoriteljeve i njene.

Nama je danas jasno da je Isidora primer žene koja stvara, kreira i inspiriše druge, kao jedna od onih koje pomeraju svet.

(Košava, br. 36, Vršac, 1998, str. 36 – 38)

In memoriam: Tereza Čebski (1946-1988)

Čini se iznenada, mada posle duge bolesti, nepovratno je 5. aprila 1988. sa pozorišne i životne scene otišla Tereza Čebski, (rođena Poljak) član Baleta Srpskog narodnog pozorišta.



Rođena je 22. juna 1946. godine u Novom Sadu, gde provodi detinjstvo. Pohađala je najpre osnovnu školu i Osnovnu muzičku školu »Josip Slavenski" – klavirski odsek, koju završava 1962. godine. Zatim je završila Školu za vaspitače 1966, a diplomirala je u Srednjoj baletskoj školi u Novom Sadu 1968, u klasi Ljiljane Mišić. Nakon diplomiranja, posle kraćeg prekida (zbog povrede na vežbama), započinje januara 1968. angažman u Srpskom narodnom pozorištu kao stalna honorarna članica baletskog ansambla. Zatim nastavlja karijeru u Rijeci, za kratko (samo 3 meseca), da bi već polovinom iste godine, nakon majčine smrti, poput mnogih jugoslovenskih i novosadskih igrača toga vremena, otišla u inostranstvo. Najpre u SR Nemačku, u Koburg, gde u tamošnjem Zemaljskom teatru (Landestheater) igra od 1968. do 1971. i u Gradskom pozorištu (Stadische Buehne) u Augsburgu od 1971. do 1973, da bi sezone 1973-74 prešla u gradsko pozorište u Sent Galenu (Švajcarska). Ove su joj godine, kao i sličnim mladim igračima u inostranstvu, prošle u sticanju novog scenskog, ali mnogo više opšteg iskustva. Disciplina i odanost radu – karakteristike već uočene u vreme školovanja – učvrstiće se kao stalne i prepoznatljive, pre svega pod uticajem sredine u kojoj provodi šest dragocenih sezona van domovine.

Taj period biće i prvi pokušaj bavljenja pedagoškim radom za koji se, završavajući vaspitačku školu, već rano opredelila. Radi punih godinu dana kao pedagog sa decom mlađeg školskog uzrasta u privatnoj baletskoj školi u malom nemačkom mestu Šnajapurt, kod Koburga. Za vreme boravka u inostranstvu, u zvanju polusoliste, učestvuje u repertoaru operetskog i mjuzikl žanra, kakav se inače prevashodno neguje u pozorištima sličnim onima u Koburgu i Augsburgu. To će, možda, uticati na njeno oformljenje kao igračice predisponirane za komične, brze i vesele uloge, koje se pantomimski dopunjavaju u igri, a koje karakterišu, u izražajnom smislu, skokovi, vrteške i brzi okreti. Na njeno oformljenje, pored samog repertoara, uticali su i koreografi sa kojima je radila. Tako sama navodi u biografskom upitniku (koji je ispu-

nila za potrebe Enciklopedije SNP-a) da su na njen umetnički razvoj uticali pedagog Ljiljana Mišić tokom školovanja, i koreografi sa kojima je kasnije radila: Klaus Ridel, Joahim Kenig, Valter Gore, a u Jugoslaviji posebno Iko Otrin, na sceni SNP-a, nakon njenog povratka iz inostranstva 1974. godine, sa mužem, baletskim igračem Vladimirom Čebskim.

Optimizam, veselost i komičnost ogledaju se u većini uloga koje je igrala, a koje su manjeg obima, u jednočinkama ili celovečernjim baletima postavljenim na novosadskoj sceni: *Esmeralda* (Ciganka), *Silvija* (Drijada), *Vragolanka* (Kokoška), *Ščelkunčik* (Brat), zatim u *Licidarskom srcu* (Malo srce), u koreografiji Branka Markovića, ili *Amerikanacu u Parizu* (Kokota) Miljenka Štambuka. Najizrazitije su se ove osobine njenog talenta ostvarile u ulozi Pipi u baletu *Pipi Duga Čarapa*, Ika Otrina. U toj ulozi dominira šeretluk, optimizam, veselost i sve one karakteristike koje su vezane za samu ličnost Tereze Čebski i njenu ljubav prema deci i mladima. Tako treba tumačiti i po svemu različitu, a opet tako iskrenu ulogu brižne majke u baletu *Žizela* – brižna majka bila je i u životu svom jedincu. Tako je, sticajem repertoarskih okolnosti, mogla da se izrazi u potpunosti i kao ličnost i kao umetnica.

Rano su počeli da se pojavljuju znaci bolesti. Već 1980. kada se pripremalo *Labudovo jezero* sa Verom Bokadoro iz Moskve, polako napušta igrački repertoar, a poslednje dve godine nije se aktivno bavila igrom, već je kao asistentkinja koreografa učestvovala u stvaranju niza baleta: *Baleta o mesecu lutalici* i *Amerikanac u Parizu* (koreograf Slavko Pervan), *Ljubav za ljubav* (Vera Bokadoro), *Teuta* (Franjo Horvat) ili kao asistentkinja u opereti *Slepi miš* (koreograf Slavko Pervan). Time se njena predisponiranost a i obrazovanje za pedagoški rad s decom i mladima ponovo osmišljava.

U trenutku kada igrači treba da daju najviše zrelih ostvarenja u svojoj karijeri, sa četrdeset i dve godine života, završava se igračka karijera i život Tereze Čebski, vredne članice baletskog kolektiva Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu. Ona je kao đak novosadske Baletske škole potražila iskustvo van granica svoje regije, da bi ga zatim povratno ugradila u istoriju i tradiciju novosadskog baleta.

(Almanah pozorišta Vojvodine, februar 1989)

In memoriam: Margita Debeljak (1905-1989)



Sećanje na Margitu Debeljak sećanje je na početak rada Baletske škole pre četrdeset godina kada je prvi put došla u Novi Sad.

Rođena je u Sarajevu 1905. gde je završila Učiteljsku školu i prve osnove klasičnog baleta kod poznatih ruskih pedagoga A. Petrović i Solovljeva (1919-1923). Istovremeno pohađa i privatnu muzičku školu prof. Suzina. Slede kraće specijalizacije u poznatim evropskim centrima, a stečeno znanje istovremeno koristi u radu s decom u svom studiju. Najpre u Sarajevu, zatim Banjaluci i Karlovu, a od 1947. u Novom Sadu. U Pokrajini najpre učestvuje u formiranju Baletske škole, zatim postaje njen nastavnica klasičnog baleta, ritmike, karakternih igara i drugih predmeta, da bi dugi niz godina rukovodila baletskim odsekom, a povremeno vršila i dužnost direktorke. U toku svoga rada, do odlaska u penziju (1963) izvela je pet generacija diplomiranih učenika koji su danas značajni baletski stvaraoci širom sveta (da pomenem samo neke: Stevan Grebeldinger (Grebel), Nikola Petrov, Erika Marjaš-Brzić, Mira Matić Milenković, Vlada Jelkić, Vera Felle, Ljiljana Mišić, Nedeljko Helmut).

Osnovna su tri domena stvaralačkog rada Margite Debeljak: baletska igra, narodne igre jugoslovenskih naroda, te ritmika i gimnastika. Paralelno je ova tri aspekta plesa istraživala, predavala i o njima pisala. Značajan je njen publicistički rad (oko trideset naslova) u vreme kada je tek trebalo širiti saznanje o baletu, modernoj ritmici i gimnastici u nas. Radeći u četiri različite, a po svemu za nju vrlo inspirativne sredine (Sarajevo, Banjaluka, Karlovac, Novi Sad), ova predana radnica je stvarala prve osnove za današnje nivo i status baletske igre, za njenu afirmaciju među drugim umetničkim granama u nas. Smrću Margite Debeljak završava se jedna etapa razvoja baletske pedagogije i umetnosti u našoj sredini. Njeni učenici će nastaviti negovanje baletske tradicije i pedagogije.

(Dnevnik, 29. april 1989)

In memoriam: Ljiljana Mijač (1942-1991)



Ljiljana Kišpredilov (Mijač) dolazi u baletski ansambl Srpskog narodnog pozorišta u sezoni 1962-1963, neposredno po diplomiranju u Srednjoj baletskoj školi u Beogradu u klasi Danice Živanović. Filigranske figure, tancevalnih sposobnosti i scenskog lika, ona se po umetničkom obrazovanje i tipu uklapa u upravo otpočete procese umetničkog uspona u ansamblu SNP-a. Iz Srednje baletske škole u Novom Sadu zaredom nekoliko godina u ansambl pristižu diplomirani igrači i igračice: Erika Marjaš, Aleksanda Barankovski, Svetlana Donskov, Vera Šobot, kao i iz Srednje baletske škole iz Beograda (što do tada nije bio slučaj): Ljiljana Hmela, Marija Janković, Tatjana Mošinski, Olga Dimitrijević (Glavina). Oformljuje se družina mladih igrača – tipično za balet – čiji je jedan od stožera Ljiljana, vesela, duhovita, uvek spremna na šalu. To se prijateljstvo produžilo i nakon Ljiljaninog napuštanja SNP-a (1966) i trajalo je sve do današnjih dana. Tako je jedna umetnička potreba druženja prerasla u opšteljudsku potrebu prijateljstva.

U vreme kada je Ljiljana Kišpredilov došla u novosadski ansambl otpočeo je proces smene umetničkog rukovođenja ansamblom. Georgi Makedonski upravo u sezoni 1962/63, koreografiše balet *Romeo i Julija* u kojem mlada Ljiljana stiče prvo scensko iskustvo. Novi izazovi su za nju i u njegovom klasičnom baletu *Žizela* (prvo postavljanje) u kojem stiče znanje o preciznosti, stilu, kolektivnoj igri u ansamblu. U sezoni 1962/63. Iko Otrin stvara svoja tri moderna baleta *E=mc²*, *Paukova gozba*, *Demon zlata*, u kojima Ljiljana doznaje o drugačijem vidu igre. Slede sezone u kojima Otrin još jače insistira na svom viđenju baletske igre kao delu celine umetničkog izraza – *Karmina burana*. I kada je izgledalo Ljiljani da će se sezone ređati, a lično viđenje smisla igre sukobljavati s onim u ansamblu, Iko Otrin režira balet *Đavo na selu* u kojem Ljiljana Kišpredilov uspešno igra komičnu ulogu susetke. Otkriva se njen smisao za grotesknu, fino građenu ko-

miku u kojoj je i sama uživala. Nažalost, taj talenat živeo je samo dok je ta predstava bila na repertoaru, a zatim ostaje neiskorišćen, jer nema sličnih uloga na repertoaru klasičnih baleta – u *Pepeljugi* ili *Kopeliji* koje slede. Tako jedan, za baletskog igrača zaista neobičan dar, ostaje neostvaren u repertoarskoj shemi pravljenoj za druge. Konflikt između sopstvenog poimanja igre i ispunjavanja obaveza prema tuđem shvatanju igre počinje da dobija svoje obrise. I onda kada je igrala i najmanje uloge, Ljiljana je kritična prema sebi (i prema drugima), što joj je ostala osnovna osobina i izgleda, bila dominantna prilikom odluke da relativno rano napusti posao za koji se školovala i posveti se drugim stvarima. Ali, od tada pa nadalje, njena pažnja je bila na pokretu, igri i onom nedokučivom što igra može da ostvari. I samo ona i ni jedna druga vrsta teatarske umetnosti. Toj vrsti igre ostala je njena ljubav zauvek verna.

(Pozorište, br. 10. jun 1991)

Igra u srcu i telu – poslednji pozdrav Nurejevu

Rudolf Nurejev je svakako bio najinteresantnija i najkontroverznija baletska ličnost druge polovine 20. veka. Kao lenjingradski emigrant na Zapadu od davne 1961. godine, prenosio je upravo duh lenjingradskog baletskog nasleđa s one strane evropskog kontinenta. U toj svojoj ambasadorskoj ulozi, osvedočio se kao igrač, koreograf, direktor baleta širom sveta.

Učinio je mnogo da se klasični baleti ruske tradicije prenesu na velike zapadnoevropske baletske scene, osavremenjeni u scenskom izrazu, ali očuvanog lepršavog lenjingradskog stila igre, koji je nosio u svom srcu i telu. Tako da danas, nakon 30 godina igre i koreografije širom sveta, ruski baletski, izraz zahvaljujući i Nurejevu, postaje poznat ljubiteljima baleta širom sveta.

Tu svoju ulogu ambasadora klasičnog ruskog baleta prenosio je u svakom segmentu svoje aktivnosti: kao besprekorni igrač i partner mnogih najvećih zvezda baleta tokom ove tri decenije, a najviše kao partner Margot Fontejn, zatim Natalije Makarove i sadašnjih istaknutih balerina širom sveta. Nurejev je jedan od onih igrača koji je odigrao ceo muški baletski repertoar i gotovo nijednoga dana nije bio van baletske scene. Fanatik u radu, fanatično je tražio od svojih saradnika odanost igri.

Za ličnost Nurejeva vezuje se naziv *revolucionar* jer je želeo da baletska igra ne bude samo odraz vremena, već odraz duše. Osavremenio je muški klasični kanon igre, njegovi blistavi skokovi, izuzetan nerv i osećaj za igru, učinili su mu stil osobenim i prepoznatljivim. Za njega se vezuju mnoge priče i anegdote koje ga odslikavaju kao ekscentričnog umetnika. Napisane su o njemu mnoge knjige, snimljeni televizijski programi. On sam snimio je više filmova, od kojih su samo neki dokazivali i baletsku spremnost (*Rudolf Valentino*).

Smrću Rudolfa Nurejeva odlazi jedna interesantna epoha baletske sadašnjosti, odlazi jedan izuzetni umetnik koji je obeležio ovo vreme nizom novih pokušaja koji će postati privilegija onih koji ga slede.

(Dnevnik, 10. januar 1993)

In memoriam: Franja Hajek

(Subotica 28. VI 1933 – Minhen 18. III 1995)

Franja Hajek je bio solista u Baletu SNP dugi niz godina. Otišao je u svet da umetnost baleta upije, nauči i preda drugima. Ostao je u sećanju mnogih Novosađana kao Merkucio u *Romeu i Juliji*, neko ga se seća kao Benoa, Princevog druga u *Labudovom jezeru*, a nezaboravan je njegov, Pas de deux u prvom činu *Žizele*.

Rođen je u Subotici (28. juna 1933), doselio se s porodicom u Novi Sad, gde je završio osnovnu školu. Odatle se uputio u Beograd, gde je završio Srednju filmsku školu (1953) i pohađao Srednju baletsku školu. Novembra 1953. postaje član Baleta SNP-a u Novom Sadu i vrlo brzo dobija solističke uloge, zapažen kao radan, poletan i ambiciozan član, željan znanja do nezasitosti. Pokušavao je da pomiri odanost *svome* sa željom da *kod drugih* nauči nešto što tada kod svojih nije bilo. Taj pokušaj odvajanja nije za njega bio ni lak ni jednostavan. Zato u kraćim prekidima odlazi najpre u Klagenfurt, pa se vraća kući; odlazi, zatim, u Frankfurt, gde je uspešan i oseća da tamo može biti, ali još jedan pokušaj povratka svojima, da bi avgusta 1963. definitivno otišao *tamo* i ostatak karijere i života proveo u Nacionalnom pozorištu Bavarske državne opere u Minhenu. U ovom ansamblu je zapravo ostvario svoje umetničke i lične domete. Nakon saobraćajne nesreće karijeru baletskog igrača zamenio je drugim, korisnim umetničkim poslovima u istoj kući. U povodu iznenadne smrti, Bavarski državni balet je premijeru *Labudovog jezera* (22. III 1995) njemu posvetio i tim povodom

štampao obaveštenje u kojem se kaže da je Franja Hajek bio najpre dugogodišnji igrač Baleta Bavarske državne opere, a nakon toga je preuzeo rukovođenje bibliotekom u istoj kući. Bio je jedan od vrlo angažovanih i odanih prijatelja Kuće: u radu entuzijasta, nesebičan u zalaganju za prosperitet Baleta. Novi notni materijal za *Labudovo jezero* bio je njegov poslednji posao koji je pripremao više nedelja i radnih večeri.

Na parti koju je to Pozorište štampalo u povodu smrti Franje Hajeka stoji još citat Sent – Egziperija: *Može se dobro videti samo srcem. Suština se očima ne vidi.* Odabran je upravo citat koji dobro pokazuje ličnost Franje Hajeka – uvek okrenut drugima, postojao je jedino kao odraz njihovih ispunjenja. I dok je bio *tamo*, družio se sa svojima *ovde*. Pre nekoliko godina sam ga srela u Dubrovniku. Lepota grada i lepota njegove duše stopile su se u jedan srdačan zagrljaj, njegove neposredne i dečje duše.

(Almanah, 1994/95, str. 149, preštampano u Pozorište, maj – jun 1995, str. 88)

In memoriam: Margita Maga Bratonožić – Mesarović (1928 – 1996)

Bila je jedna od igračica koje su među prvima došle u novoosnovani novosadski ansambl SNP, prva je otišla u penziju (1972) i, jedna među prvima, napustila nas je u vreme kada je toliko radila s mladima, pokušavajući da im prenese onu ljubav i ono oduševljenje za igru koje je i sama nosila.

Imala je tipičnu igračku istoriju za vreme u koje je počela da igra: sa završnom gimnazijom (s nižim tečajnim ispitom) i dovoljno baletskog obrazovanja u privatnoj školi Poljakove u Beogradu, započinje igračku karijeru 1948, najpre u Umetničkom ansamblu Centralnog doma JNA (Beograd), gde upija osnove našeg folklora, prelazi 1950. u novoformiran baletski ansambl SNP-a, gde ubrzo stiče zvanje solistkinje. Igrala je pre svega karakterne uloge, kakve su Mlada u *Simfonijskom kolu* ili Rumunka u *Ohridskoj legendi*, za koje joj je izvrsno poslužilo znanje folklora stečeno u Umetničkom ansamblu Centralnog doma JNA u Beogradu. Ipak, novosadska publika je pamti po izvanrednim španskim igrama u *Travijati* (gde je u jednoj režiji ona sačinila koreografiju), zatim u *Labudovom jezeru*, pa u *Don Huanu* i Mercedes u *Don Kihotu*. Ostala je mnogima uspomena na glavnu devojku u *Poloveckom logoru*, ili izvanrednoj karakternoj ulozi zle vile Karabos u *Uspavanoj lepotici*. Povodom njenog odlaska u penziju (Dnevnik, 6.

februar 1972. str. 11) objavljen je intervju pod nazivom *Balerina španske krvi.* Odgovarajući na pitanje novinarka Vere Mirosavljević, umetnica kaže: *Pozorište želi da mi priredi oproštajnu predstavu, to je običaj, ali ja ne želim ni od koga da se oprostim. To je moja kuća bila i ostaće, bila sam ovde baletski pionir, sada sam penzioner, ali to ništa ne menja u meni.* Ostaje utkana u istoriju baletskog ansambla koju svi zajedno gradimo, ostala je u sećanju publike i u srcima svoje porodice koja čuva sećanje na nju.



Srela sam je u Baletu SNP nekoliko meseci pre nego što ju je opaka bolest savladala. Nije htela da govori o svome stanju, već o planovima s učenicima u Podgorici gde je dugi niz godina podizala i gradila baletski podmladak, atmosferu za baletsku igru, i sve ono što će drugima omogućiti da baletska škola i u ovom delu naše zemlje zaživi. Balerine su učene da služe drugima, najpre koreografu, onda partnerima, i, napokon, široj publici koju beskrajno cene. Takva je bila i Maga Bratonožić – Mesarović.

(Pozorište, 28. novembar 1996, str. 40)

In memoriam: Ignjat Ignjatović (1939 – 1996)

Ignjat Ignjatović je bio višegodišnji član Baleta SNP. Završio je Srednju baletsku školu u Beogradu i odmah nakon završetka provodi jednu sezonu u novosadskom ansamblu, zatim odlazi u Sarajevo da bi se nakon jedne sezone vratio u SNP, gde je, nakon više solističkih uloga dobio zvanje soliste (1973) i završio baletsku karijeru. Pamtimo njegove demi-karakterne uloge s dobrom dozom humora i hitrosti u tehničkom izvođenju, kao što je Crnac u *Šeherezadi*, (1958), ili dvorska budala u *Labudovom jezeru*, Harlekin u *Vili lutaka*, Ciganin u *Esmeraldi*. Ostale su uloge: Katalabut u *Uspavanoj lepotici*, Evnuh u *Šeherezadi*, Noćobdija u *Licitarskom srcu*, Kaščej u *Žar ptici*, zatim Rodrigo u *Otelu*, Petao u *Vragolanki*, Polovčanin u *Poloveckom logoru*, Šut u *Rajmondi*, Plava ptica u *Uspavanoj lepotici*, Trgovac i Ćora u *Stamenoj*,

Zec u *Crvenkapi*, Nilson, majmun u *Pipi Duga Čarapa*, Marko u *Rapsodiji u plavom*, Momak u *Amerikancu u Parizu*. Nakon odlaska u penziju, nije se aktivno bavio baletom. Bolest ga je prerano odvojila od igre i od svojih najbližih.

(Almanah br. 30, 1995/96, str.138, preštampano u Pozorište, 28. novembar 1996, str. 40)

In memoriam: Franjo Horvat (1920–1997)

Kada se navode značajna imena prve generacije koreografa jugoslovenskog baleta, najčešće se pominju Dimitrije Parlić (Beograd), Franjo Horvat (Sarajevo/Zagreb), Pia i Pino Mlakar (Ljubljana). Prva dvojica velikana su nas već napustila: Parlić 1986. i Horvat (Zagreb, 1997). O obojici naša baletska istoriografija tek piše umetničku i ličnu biografiju na osnovu oskudnih podataka i ličnog iskustva onih koji su duže ili kraće radili s tim velikim stvaraocima.

Franjo Horvat je u novosadskom baletskom ansamblu bio omiljen gost-koreograf od početka sedamdesetih godina. Najpre je u operi *Knez Igor* sačinio dopadljivu koreografiju *Poloveckog logora* (1974), pa celovečernji balet *Karmen* (1976), da bi pokazao svoju koreografsku sposobnost i novine u koreografijama praizvedbama *Stamena* (1976) i *Teuta* (1979). Domaća kritika je povoljno pisala o obe, a s *Teutom* se novosadski balet predstavio i na ljubljanskom festivalu (1979).

Koreografski postupak Franje Horvata ima dva osnovna kvaliteta: čuvanje narativne osnove, uz korišćenje minimuma igračkih sredstava, i oplemenjivanje elementima domaćeg igračkog narodnog blaga. Njegovo stalno staranje da se u savremenu koreografiju unesu elementi našeg folklora, svakako je programsko, ali se moglo u potpunosti ostvariti zato što je Franjo Horvat veoma dobro znao sve nijanse našeg folklornog blaga (od 1948. koreograf je, pedagog i solista folklornog ansambla JNA u Beogradu). Drugi veliki kvalitet ovog stvaraoca jeste sposobnost da od početnika stvori igrača. Taj pedagoški učinak nije samo rezultat njegovog osnovnog obrazovanja u mladosti (završio učiteljsku školu u Zagrebu, 1941), već pre svega ljudska osobina da mladoj osobi ume da prenese znanje onako kako to svaka individua može.

Umetnički i organizacioni put Franje Horvata (rođen je u Kotoribi 22. septembra 1920) u jugoslovenskom baletu osoben je i očekivan. Nakon studija baleta kod tadašnjih pedagoga u Zagrebu (A. Maletić i M. Zibine), svoje igračko znanje koristi najpre kao član Centralnog pozorišta ZAVNOH-a (1943 – 45), zatim u igračkoj grupi koju je osno-

vao – Zagrebačka komorna plesna grupa (1947 – 48). Od 1949. u Sarajevu je osnovao baletski studio iz koga su izrasli Balet, a pre svega novi igrači i igračice. U Sarajevu je Horvat igrač, pedagog, koreograf, šef baleta, rečju – graditelj ansambla, sve do 1962, (pa se ovaj period s pravom najčešće u baletskom žargonu određuje kao *period Franje Horvata*). U tom periodu postavio je veliki broj predstava, no izuzetno dugo se održala njegova koreografija *Romea i Julije*, poznata širom Jugoslavije.

Nakon Sarajeva prelazi u Split gde svoje organizaciono i pedagoško umeće ponavlja osnivanjem baletskog ansambla u splitskom Kazalištu. To potvrđuje predstavom *Don Kihot* (1968). Slede koreografska gostovanja u Zagrebu i Novom Sadu, kao i u drugim baletskim centrima Jugoslavije.

Pokretač, istraživač veza našeg folklora i baletske klasične tradicije, uvek saradnički usmeren, osobine su koje krase Franju Horvata kao osobu i kao umetnika.

Srećni smo što ova izuzetna stvaralačka ličnost čini deo istorije i novosadskog baletskog ansambla, I izgrađivanja dve protagonistkinje praizvedbi – Biljana Njegovan (*Stamena*) i Erika Marjaš – Brzić (*Teuta*). Franjo Horvat je jedan od otaca velike porodice baletskih igrača i stvaralaca u Jugoslaviji, jednako pripada svim baletskim centrima i u tom smislu čini osnovu kosmopolitske psihologije baletskih ansambala kod nas, koja je samo deo svetske porodice.

Izgubili smo ličnost koja je bila dugogodišnji stub jugoslovenskog sveukupnog baletskog života koji je u kontinuitetu trajao u svojim koreografijama, pedagoškim i organizacionim aktivnostima, a pre svega u izgrađivanju intelektualne klime u našem baletu.

Njegova stalna saradnica i saputnica, Helena Uhlik – Horvat, balerina, a zatim kostimografkinja, sarađivala je u navedenim predstavama u novosadskom baletu. Umetnički duet tih izrazitih stvaralaca ostavlja nam u nasleđe nešto što nosimo kao deo tradicije njihovog dara u igri koja kreće u novi vek.

(Almanah, br. 31, 1996/97, str. 139 – 140, preštampano u Pozorište, decembar 1996 – mart 1997, str. 54)

In memoriam: Petar Jerant

(11. 04. 1930 – 30. 07. 1998)



Polako nas napuštaju oni koji su Balet Srpskog narodnog pozorišta otpočinjali. Istorija Baleta u odrastanju jeste skup istorija pojedinaca u nestajanju. Jedan od kamena zaglavnih u istoriji jeste Petar Jerant (rođen u Beogradu, 11. aprila 1930. godine), koji je došao u ansambl prvog dana (1. marta 1950) i ostao u njemu do penzionisanja (15. aprila 1974). Otišao je iz ansambla onako kako je i živeo – radio, tiho i predano. Tako nas je i napustio pretoplog tridesetojulskog dana 1998. okružen samo najbližima.

Kako je to u početku bila praksa u novoformiranom novosadskom Baletu, igrači su u pozorištu istovremeno bili i prvi učenici Škole. Sve je novo i obećavajuće. Na predstavi *Noć na golom brdu* (1950) već ima odgovornu ulogu. Od tada pa do odlaska u penziju učestvuje u gotovo svakoj predstavi, najpre kao igrač ansambla, pa, nakon deset godina, kao solista, igrajući uglavnom karakterne uloge – ukupno trideset dve različite, tokom dvadeset četiri sezone provedene u Baletu SNP, od kojih se dugo pamte dve: Zla sestra u *Pepeljugi* i nezaboravni Kopelijus u *Kopeliji.* Ako se pogleda niz ostalih uloga, onda nam se čini da su one stvarane za njega, jer svaki ansambl mora imati jednog Jeranta kao dragocenu ličnost za takve karaktere u igri.

Evo nekih od tih uloga: *Noć na golom brdu* (Baba Jaga), *Šeherezada* (Crnac), *Bahčisarajska fontana* (Marijin otac), *Ohridska legenda* (Čauš i Janičar), *Đavo u selu* (Maloumni mladoženja), *Romeo i Julija* (Benvolio i Otac Lorenco), *Rajmonda* (Rajmondin otac i Andrej II), *Don Huan* (Sluga Don Huana), *Kopelija* (Kopelijus i Gradonačelnik), *Labudovo jezero* (Rotbart i Prinčev učitelj), *Licitarsko srce* (Licidar), *Lopov Gaspar* (Beležnik), *Fantastični dućan igračaka* (Prodavac lutaka), *Krčag* (Šime advokat), *Na lepom plavom Dunavu, Amerikanac u Parizu, Esmeralda* (Kralj prosjaka), *Žizela* (Vojvoda od Kurlandije), *Karmina burana* (Fratar), *Španski kapričo* (Ciganin), *Velegrad-*

ske varijacije (bugi-vugi), *Pepeljuga* (Zla sestra), *Ščelkunčik* (Savetnik Droslermajer), *Vragolanka* (Bogati trgovac), *Petar Pan* i druge.

Ostaju još u sećanju i neke od solističkih uloga iz operskih predstava, u *Prodanoj nevesti* i *Eri s onoga svijeta*, zatim u dramskim predstavama (u *Građaninu plemiću* na primer).

Drugi do njegove aktivnosti ostao je manje znan ljudima iz Kuće, ali jednako plodotvoran za razvoj ukupne igračke kulture u gradu i Pokrajini. Pored igranja i sam je druge učio, paralelno, a naročito posle odlaska u penziju. Nezamenjiv je bio u kolektivu Baletske škole za predmet Folklor, koji je predavao niz godina. Oformljavao je, ili nastavljao rad, folklornih grupa u različitim kulturno-umetničkim društvima u Novom Sadu (KUD "Jožef Atila", OŠ "Sonja Marinković", OŠ "Kosta Trifković") i okolini, jer je osećaj za narodnu igru bio primaran u njegovom slobodnom poimanju igre kao neophodnog dela u životu čoveka u vremenu i prostoru.

Tokom rada u ansamblu Baleta bio je sekretar, a imao je i druge društvene funkcije. Uvek nenametljiv, veseo i za pomoć spreman. Za nesebičan rad više puta je pohvaljivan, dobijao je mnogobrojna priznanja povodom različitih godišnjica Baleta. U dokumentaciji nalazimo sledeću pohvalnicu za izuzetno požrtvovanje i savesnost (koju potpisuje tadašnji direktor Opere Rudolf Bruči, 5. marta 1963):

> – U nedelju (14. oktobra 1962) na predstavi *Ohridska legenda* Petar Jerant, član Baleta, istegao je mišić, pa, iako sa velikim bolovima, učestvovao je na predstavi do kraja (igrao je odgovornu ulogu Čauša bez koga bi predstava morala biti otkazana).

Ova pohvala ima veće značenje ako znamo da je bio krhkog zdravlja i nevelike fizičke kondicije.

Petar Jerant je bio jedan od onih članova kolektiva koji je unosio neophodnu emocionalnu i vedru atmosferu za težak umetnički rad. Jedna osobina ga je krasila do kraja života – smisao za humor koji je podsticao u drugima i prenosio generacijama mladih. Takvim su ga doživljavali i novinari. U *Dnevniku* čitamo kratku anegdotu o njemu pod nazivom Cveće za vešticu:

> – Na premijeri baleta *Noć na golom brdu* (1950)... tumačio je s velikim uspehom tešku ulogu Veštice. Kako je običaj, posle predstave ženski deo ansambla dobio je cveće, a muški ansambl dobio je desertna pića od publike i svojih prijatelja. Prijatelji Petra Jeranta bili su u nedoumici šta da mu pošalju. Cveće ili piće. Jer, kao veštici, ipak mu je pripadalo cveće. Izlaz je ipak nađen. U velikoj korpi cveća primio je i flašu vermuta.

Po svojim ljudskim osobinama Petar Jerant je bio nezamenjivi kolega koji je stvarao i održavao dobar ljudski odnos, pošten odnos prema radu i disciplini. Orden sa srebrnim vencem samo je jedan od vidljivih znakova njegove izuzetne prirode. Oni drugi znakovi ostali su u sećanjima onih sa kojima se najviše družio, a to su bili svi zaljubljenici igre.

(Almanah, br. 32, 1997 – 98, str. 133 – 134)

In memoriam: Jelena Andrejev

(12.08.1933 – 14.09.1998)



Jelena Andrejev je imala neobično poreklo, kao što je bio neobičan i njen život. Otac, Ukrajinac (iz Dombasa), jedan od uglednih carskih oficira Bele garde, došao je u naš kraj, posle Revolucije u Risiji, zajedno sa svojom ženom Evom Braun, glumicom u nemim filmovima, poreklom Nemicom. Oboje su došli s namerom da se vrate u domovinu gde je ostala mnogobrojna rodbina, petoro ranije rođene dece (od kojih je danas nama poznati filmski glumac Igor Andrejev) i intelektualno nasleđe porodice. Plan se nije ostvario jer je prerana smrt oca (1939) zauvek ostavila samohranu majku i njihovu osmogodišnju ćerku Jelenu (rođenu u Novom Sadu 12. avgusta 1933) da ličnu istoriju podele sa građanima Novog Sada. Tako je Jelena odrastala kao jedinica i već rano pokazivala smisao za igru.

Kada je 1950. godine osnovan Balet u Novom Sadu, Jelena je bila solistkinja. Došla je, naime, u Novi Sad zajedno sa grupom koju je Marina Olenjina dovela iz tadašnjeg vojnog folklornog ansambla Doma Jugoslovenske narodne armije, u kojem su nakon rata već uvežbavali repertoar i davali folklorne predstave. Za ovu vrstu igre sedamnaestogodišnja Jelena već je imala izvrsno predznanje o igri: učila je, kao i mnoge novosadske devojčice, ritmiku u privatnoj baletskoj školi Magde Kovač, bila je, zatim, jedna je od onih prvih u baletsko-ritmičkom

odselu muzičke škole Isidor Bajić u godini pred II svetski rat (1939-40), gde je predavala Milena Popović Čutuković.

Osnovnu školu završila je na mađarskom nastavnom jeziku, a srednju na nemačkom, pa joj je ovo jezičko znanje poslužilo da za vreme rata jedno vreme provede u Budimpešti, pohađajući baletsku školu pri Operi. Posle rata učila je u školi španskih igara Olge Torez u Beogradu. Od samog početka interesovanja za igru njeno obrazovanje je, ali i smisao za pokret, dalje od klasičnog baleta. Od početka pa do kraja života ona će svoju energiju i ljubav dati različitim oblicima igre uvek negirajući da je osnova igre klasičan balet. On je za nju samo nužna metodološka i disciplinska telesna tehnika. Pokret mora biti slobodan koliko i ljudska ličnost, on je uvek u tebi, a ne u tehnici – govorila je.

Mada je u Baletu SNP provela petnaest godina (1950-1965) i svaki dan vežbala pokrete klasičnog baleta, njena duša je disala drugi tip igre. Bilo je to veliko vreme učenja.

Već ulaskom u ansambl SNP, pokazuje se da Marina Olenjina u Jeleni ceni upravu tu njenu individualnost: bila je osobena igračica i fizičkim izgledom (visoka, lepih dugih nogu, izražajnog lica i igrački veoma prefinjenog sluha).

U prvoj predstavi, *Šeherezadi* (25. maja 1950) igra suparnicu, da bi već u sledećoj dobila glavnu ulogu Zobeide, afirmišući od početka tip igre (istočno-orijentalni), do kojeg joj je stalo do kraja života. Čak je nakon prestanka pozorišne karijere (1965) , u Kairu učila trbušni ples kod poznatih stručnjaka i znanje dalje prenosila svojim učenicima u različitim grupama.

U drugoj premijeri (1950) na kojoj je izveden i III čin iz *Bahčisarajske fontane*, Jelena igra Zaremu, u *Ohridskoj legendi* (1951), igra tri solističke uloge (što je u onim godinama bila normalna stvar): Biljaninu majku, zvezdu Danicu i Bugarku, u fragmentima iz baleta *Romeo i Julija* (izvedenim 1952) igra Rozalinu, a u *Đavolu na selu* iz iste 1952. igra Jelinu majku. Uloge majke bile su gotovo rezervisane za nju (*Labudovo jezero, Žizela*) nešto zbog fizičkog izgleda, ali mnogo više zbog njene unutarnje energije, koju će i u privatnom životu posebno širiti, najpre u odnosu prema svome (prerano preminulom) sinu Igoru, a zatim prema ćerki Andreji, koju je uputila u tajne igre i smisla igre u životu, kao i prema svima koji se oko nje kao deca okupljaju.

U 1953. rad u Baletu se zahuktava. Umesto Marine Olenjine, kao do tada jedine koreografkinje, dolazi Georgi Makedonski i postavlja *Frančesku da Rimini* (1954) u kojoj Jelena igra Čijaru (Francheskinu vaspitačicu). *U Kopeliji* Maksa Kirbosa igra svadbeni par (zajedno sa Đorđem Vuksanom). Nakon prve četiri sezone jasno je da Balet ima različite igračice od kojih je Jelena nezamenjiva karakterna igračica koja priznaje samo deo znanja klasičnom baletu, ali mnogo

više joj je stalo do ličnog pečata, sopstvenog izraza u igri i načinu razmišljanja o ulozi.

Septembra 1954. prelazi na angažman u Hrvatskom narodnom kazalištu "Ivan Zajc" u Rijeci, u nadi da će repertoar biti više prilagođen njenom igračkom profilu, ali se već sledeće sezone vratila u Novi Sad. Ta odlaženja su joj uvek pomagala da proveri gde joj je sidro: uvek, posle mnogih gostovanja, lutanja i naizgled neodređenih planova, vraćala se *kući*. Na putovanjima je saznavala, uživala, sretala ljudi, zaljubljivala se i patila, ali je kod kuće bitisala.

Sezone koje slede pune su različitih izazova. *Licitarsko srce* (1955) daje mogućnosti za različite karakterne uloge – jednu Ciganku sa uspehom igra Jelena Andrejev. Makedonski postavlja celovečernji balet *Labudovo jezero* (1955), s velikim uspehom. Jelena igra majku Princa, sledeć godine je *Lopov Gaspar* (1956) u kojoj Jelena igra Kuvarice. U *Bahčisaraskoj fontani*, ovoga puta u koreografiji Makedonskog, Jelena ima glavnu ulogu Zareme, pa opet u *Šeherezadi* i *Španskom kapriču* (1956), u kojem Jelena sa uspehom tumači Gitanu.

U privatnom životu nije baš sve išlo po planu, pa je nekako prirodno došla odluka da sa 1965. godinom završi svoju pozorišnu karijeru i okrene se igri u drugim domenima. To je vreme kada igračice razmišljaju o svojoj budućnosti, o kratkom baletskom veku i, našavši svog saputnika u jednom novom projektu, Jelena Andrejev se okreće plesu u različitim prostorima i sa različitim igračkim izrazima. Ona prepoznaje da su džez i moderna igra novina vremena koja još uvek ne ulazi na velika vrata u pozorište kao instituciju. Ubrzo inicira različite neformalne grupe koje uči džezu, i različitim oblicima igre u okviru KUD "Sonja Marinković" i u drugim društvima, strukovnim ili nacionalnim. U tome je bila prvi vesnik novog, onoga što će rezultirati ovih godina kao rasadnik različitih modernih privatnih grupa koje neguju različite oblike igre. Mnogi od tih koji sada rade samostalno, bili su nekada učenici Jelene Andrejev.

Bila je neumorna u osposobljavanju ljudi za abecedu igre: umetničku, ritmiku, ples, različite tipove igara: španske, orijentalne, afričke, savremene. Preko trideset godina ona je provela u ovom poslu, u našem gradu, od nje su učile hiljade dece, adolescenata, odraslih devojaka i mladića. Različiti su bili povodi javnog prezentovanja njenog rada: koncerti, proslave u domu penzionera, po mesnim zajednicama ili u domu pionira. U *Partizanu II* je imala stalno sedište, ali je povod za javni nastup mogao da bude i neko lepo raspoloženje u komšiluku u obližnoj garaži. Uvidela je da igra može da bude na svakom mestu i u svakom povodu, ali da nikada me sme da se zatvori u akademske prostore na predstavama na kojima sedi malo publike. Zato je svim snagama iskoristila mogućnosti mas medija u svih godina rada u SD *Parti-*

zan, da svoje ideje i ostvari: koreografisala je na hiljade manjih ili zamašnijih numera za različite TV dečje emisije (*Zvrk*, *Tobogan*), obavezno je učestvovala na Zmajevim dečjim igrama, zatim je u više navrata sama ili u saradnji sa drugima, organizovala sletove i druge masovne manifestacije na stadionima i drugim otvorenim prostorima. Sa uspehom je gostovala u inostranstvu, posebno je važno učešće u Amsterdamu na Međunarodnoj smotri najuspešnijih masovnih ritmičkih sastava.

Uneti igru i ritmiku u prirodu, u otvoren prostor u kojem su nebo i trava jedini dekor, bila je njena velika želja. Verovala je da je igra deo svakodnevnog života i sva se posvećivala tome: koreografisala je, uvežbavala, šila kostime, lepila plakate, uživala. Ona je rušila tabue igre, ali i društvene konvencije, ne priznajući da u svom životu mora da se ponaša drugačije od onoga kako to sama želi. Zato se može činiti da je svoj život proigrala dajući drugima da igraju u različitim prilikama i povodima izvan pozorišta kao institucije.

Otišla je četrnaestog septembarskog dana 1999. Prerano za energiju koju je nosila. Otišla je tiho, da mnogi Novosađani to nisu ni znali. Ostavila je mnogo, da svi od toga u nasleđe nosimo.

(Almanah, br. 33, 1998/99, str. 105 – 106)

On je bio nezaboravan govornik – o Milošu Hadžiću

Dugo mi je trebalo da se odlučim da napišem ovaj tekst. Tek kad je Vesna Krčmar rekla u sredu – *Vi nemate više mnogo vremena, samo još do nedelje* – počela sam intenzivno da razmišljam o tome čega to neću da se setim u vezi s ličnošću upravnika Miloša Hadžića. Šta je to što sam potisnula u zaborav, pa sada, kada treba da se setim, iz ugla treće osobe, ne mogu to da postignem? Neki ogroman poklopac poduprt kamenom zatvorio je unutrašnjost sve do sada.

Sećanje nikada nije i sama realnost. Sećanjem nju konstruišemo iz osećanja. Moje je dominantno osećanje prema upravniku bilo strah. Strah jedne od mnogih članica Kuće, kombinovan s osećanjem manje vrednosti kao jedne članice ansambla Baleta.

Zato sam htela da se usavršavam nadalje već nakon nekoliko godina provedenih u Baletu SNP-a. Ne sećam se više odakle mi saznanje da u Danskom kraljevskom baletu primaju stipendiste, niti se sećam kako je za moju želju doznao Upravnik, mada je u pozorištu bio

opšti manir da se upravnik o svemu obavesti, a onda bi, na ovaj ili onaj način, usmeravao stvari. Sećam se da mi je rekao – *Dođi sutra ja ću telefonirati Milanu Vukosu* (tada glavnom u Ministarstvu kulture).



Sutradan, posle vežbi oko 10 sati, u penjoaru i patikama obmotanim grejačima, odjurim iz baletske sale u podrumu na drugi sprat pred kancelariju upravnika (u Domu kulture). Balerine su i tada, kao danas, po celoj Kući hodale u penjoaru, po bifeu, prostorijama administracije, pokazujući time da se intimno osećaju u celom prostoru Kuće kao u sopstvenom. Za one u Kući taj osećaj prostora je gotovo prirodan, samo oni izvan nje vrednuju ga nepristojnim ponašanjem (kao što je uopšte puno predrasuda u vrednovanju ponašanja balerina).

Kao pravi domaćin odmah je uzeo telefon i dugo vrteo broj u Beogradu koji nikako nije mogao dobiti. Gledala sam ga kako to čin uporno i kako zadržava poneku cifru u brojčaniku – primenjuje trik da bi signal prošao do Beograda. Budući da u to vreme nisam imala telefon u kući, taj sam trik tada od njega preuzela i do danas primenjujem, mada ne znam da li uopšte i kako pomaže.

Nismo dobili Milana Vukosa telefonom, nisam otišla u Danski kraljevski balet na usavršavanje, naučila sam nešto o svom domaćinu, činilo me je sigurnom saznanje da hoće da pomogne.

Uporna, bar koliko i on prilikom okretanja telefona, pokušala sam s usavršavanjem na drugoj strani, nama po svemu bližoj – u Lenjingradu. Upravo se tada vratila Ksenija Kecojević sa usavršavanja, prva iz Beograda tamo, i poželim da usmerim svoje interesovanje ka pedagogiji baleta, prva iz Novog Sada, ovde.

Zamenik upravnika, Luka Dotlić i drugi u kući hoće da pomognu, a moj kredit je da znam ruski, da sam dobra studentkinja na Fakultetu i ne znam šta još sve. Do tada sam već bila angažovana u sindikatu i gde sve ne u pozorištu, a počela sam, valjda, i da pišem.

Ovoga puta mi se posrećilo i putujem u Lenjingrad nekoliko nedelja nakon venčanja. Osećam da imam podršku u Kući, mada i ne

znam zašto mi je ona onda bila potrebna. Doznaću tek kad nje ne bude bilo. Nekoliko meseci kasnije Miša je bio na nekom putovanju kroz SSSR, zajedno sa Milićevićem, glumcem, i u Lenjingradu su proveli jedan dan, srela sam ih nakratko. U prostoru izvan Kuće, u daljini, bio je pun dobre volje prema meni. Objašnjavam kako izgleda školovanje i sve to. On, se, pak, hvali Milićeviću zašto je Kuća mene poslala na usavršavanje, kako on očekuje da će Balet u njegovom pozorištu konačno dobiti obrazovanog stručnjaka. Balet ima šansu... eto već smo gostovali u inostranstvu... i sve to novo... Imao je neku veru da će to tako i biti, kao što pravi domaćin planira razvoj svoga domaćinstva.

Školovanje u Lenjingradu bilo je mukotrpno i korisno. Stanovala sam u studentskom domu za učenike baletske škole, što znači internatski režim za decu uzrasta od 10 do 18 godina koji se neizmenjeno primenjuje i na nas: na izlazu stoji vratarka koja svako dete proverava da li je dobro obučeno, da nije zaboravilo stvari potrebne za školu. Koja tortura! U sobi sam sa još dve druge devojke iz nekih susednih zemalja. Sve je previše skromno iz sadašnje perspektive, ali te 1967. to se tamo moglo izdržati. Ujutro na časove metodike, zatim na časove drugih profesora da, gledajući šta ugledni pedagozi rade sa decom, naučimo metodiku baletske igre u primeni, uveče na predstave, ili u veliko pozorište, ili u malo, ili već negde drugde gde je igra. Život pasji, ako ga gleda neko sa strane. Život carski, ako vas tera motivacija da nešto naučite u centru baletske umetnosti.

Natopljena znanjem vraćam se u domovinu, uverena da mogu nešto izmeniti u baletskoj atmosferi svoje Kuće. Uverenje se delimično oslanja i na poverenje dvaju glavnih u Kući. Onda iznevereno očekivanje, jer su se stekle takve okolnosti u ansamblu da stručnjak nije bio potreban. Upravo je šef baleta postao taj i taj, sekretar taj i taj i sve po ustaljenoj shemi. Za one koji se vrate obrazovani iz inostranstva – ne mogu naučeno da primene, jer izostaju normalni uslovi u kojima se stečeno znanje može primeniti. Isto mi se, kasnije, dogodilo i u lingvistici, ali sam tada već imala ovo iskustvo i mogla da se nosim s *faktorima onemogućavanja*.

Neću da ostanem u pozorištu, menjam profesiju, odlazim u Institut za lingvistiku. Biću naučnica!

Nisam baš imala hrabrosti da mu kažem to lično. Najpre sam saopštila Luki Dotliću koji je s pravom bio ljut. Ulagati u jednu osobu ne samo nadu i poverenje, nego i nešto materijalno, pruža mogućnost da se ljutnja pretvori u odmazdu – plaćanje pozorištu kaznenih poena od (bedne) asistentske plate i ćutanje! Sa svoje visoke pozicije neće da razgovara sa mnom ni o čemu. Ne nalazi za shodno da me sasluša. Od tada pa nadalje samo je ćutanje vid komunikacije sa mnom. Sada iznevereno očekivanje i poverenje od njega čini mog neprijatelja.

Mnogo godina kasnije, tačnije tu ovih godina, kada sam na sličan način ulagala u svoje saradnice i ostala izneverenog poverenja, imala sam njegov osećaj izneverenosti i potrebe za ćutanjem.

Bio je osoba koja nije mogla da podnese neverstvo bez obzira o kakvom se radilo, posebno ne kada je poverenje i prijateljstvo u pitanju. Želeo je kao svaki dobar domaćin da ima u svojoj Kući sve najbolje, najkvalitetnije. Za to je uvek bio spreman da razume i podrži. Nije, međutim, mnogo držao do slobode izbora drugih, kada je Kuća bila pitanju. Pogotovu ne sloboda na izbor žene za koju je očekivao da se ponaša po njegovom dobrom savetu.

Mnogo godina nismo se viđali niti pozdravljali i u onim slučajnim i trenutnim susretima spretno bismo se zaobišli. Gradila sam univerzitetsku karijeru i polako sklapala mozaik baletske kritičarke i istoričarke novosadskog Baleta, a da nisam morala da ga srećem, da nije morao stajati iza moje delatnosti. Potvrđivala sam svoje pravo na slobodu izbora, pa i izbora profesije i životne orijentacije, i kroz to dobijala snagu da mogu uraditi dva posla istovremeno, ostajući uvek blizu baleta, čak bih rekla u njemu.

Zatim je postao bolesnik i njegovo kratko i tiho *dobar dan* bio mi je znak popravljenih odnosa, a da nikada, nikada nismo stavili reči naše priče jednu pred drugu, on, vešt u govorenju i ja, kojoj je analiza govora osnovno zanimanje.

Došlo je vreme nakon njegove operacije grla kada više nije mnogo govorio, a onda i vreme kada uopšte nije govorio. Sada se njegovo ranije, namerno ćutanje u odnosu na mene, promenilo u nenamerno opšte ćutanje. Polako je šetao ustaljenom putanjom od kuće u Miletićevoj do Matice, pa do pozorišta i u tom okrugu sam ga sretala prolazeći na biciklu ili peške, uvek doteranog, sa lepim šalom oko grla. Po vanjskom se nije dalo primetiti da se menja. Ostao je još samo naš pozdrav očima. One njegove velike i dobre, koje bi nekako lenjo okretao prema sabesedniku i sagovorniku, značile su *dobar dan*, a činilo mi se, da svaki put iz njih iščitavam i oproštaj uz pozdrav. On je bio tako nezaboravni govornik, on koji je sve utisnuo u verbalno, a ništa u pisano, postaje polako nem, i ja, koja govor samo analiziram i pišem, pišem od kada sam otišla iz pozorišta. On, koji je govor gubio i ja, koja sam okolinom ovladavala govorom i pisanjem za istoriju. Govor i govorenje bilo nam je zajedničko, a da nikada nismo uspeli jedno drugom baš tim putem da oprostimo i kažemo koliko smo oboje bili povredivi i koliko smo tašti da tu povredu jedno drugom priznamo. Hoću da verujem da mi je posle svega oprostio u ćutanju.

I evo... brišem suze i nosim tekst Vesni Krčmar... kasno... doduše, možda ne i previše kasno, kao što sam propustila i Miši da kažem...

Usput svraćam u *Dnevnik* da, po običaju, ostavim kritiku za najnoviji balet.

(Milan Hadžić (1921-1989), Zbornik Srpskog narodnog pozorišta, ur. V. Krčmar, Novi Sad 1999)

In memoriam: Jelena Šantić (1944 – 2000)

Jelena Šantić je rođena u Beogradu. Završila je baletsku školu *Lujo Davičo* (1962) i odmah stupila u angažman kao članica Baleta Narodnog pozorišta gde je i završila svoju igračku karijeru. Usavršavala se u Kanu, Monte Karlu, Parizu, Moskvi, Njujorku.

Uloge po kojima ćemo je pamtiti: Žizela i Mirta (*Žizela*), Vila Jorgovana (*Uspavana lepotica*), Ase (*Per Gint*), Đulijeta (*Hofmanove priče*), Odilija i Pas de trois I čin (*Labudovo jezero*), Rada (*Makar Čudra*), Mercedes (*Don Kihot*), Vila proleća (*Pepeljuga*), Vila (*Vesela priča*), Nastasja (*Nastasja Filipovna*), Polovecka devojka (*Polovecke igre*), Solistkinja u baletima (*Simfonija C-dur, Silfide, U baštama Granade, Las passiones*) i operama (*Prodana nevesta, Aida, Faust, Manon, Travijata*).

Njen dar reprodukovanja igre kao izvrsne igračice i primabalerine, nadopunjuje dar stvaranja igre – koreografisanja. Za koreografiju baleta *Isidora* dobila je nagradu SIZ-a kulture Beograda (1992). Taj dar je nesebično dokazivala i u dramskim predstavama: *Orestija, Vojvotkinja od Malfija, Baal, Dibuk, Dumanske tišine, Balkanke, Mačka na usijanom limenom krovu, Ekstaza smrti, Iz života kišnih glista, Izbiračica...*



Manje je poznat njen koreografski doprinos u nekoliko filmova: *Već viđeno, Tito i ja*.

Bila je organizatorka i/ili učesnica više domaćih i inostranih skupova, simpozijuma, konferencija. Veoma su značajni njeni tekstovi o igri i baletu, a njene spisateljske sposobnosti najviše dolaze do izražaja u monografiji *Dušan Trninić* (1997).

Kao kritičarka, istoričarka baletske umetnosti i pozorišta, sarađivala je sa Srpskom muzičkom scenom SANU, sa različitim pozorišnim časopisima u zemlji i svetu: *Teatron, La nouvele Dance, Orchestra*, a povremeno se javljala i u dnevnim novinama: *Politika, Danas, Vreme, Naša Borba*.

Bila je članica međunarodnog udruženja CID/UNESCO, Dance History Scholars, ELIA.

Pored igre i baleta u prvoj polovini svog životnog veka, u drugoj (od 1992) predala se humanitarnom i mirovnjačkom radu sa izbeglicama, ljudima kojima je potrebna pomoć. Za svoj mirovnjački rad dobila je uglednu nagradu *Pax Christie International* (1996).

Jelena je imala, vidimo, mnogo života, dva su koja je u nama čine večnom: život za igru i balet i život za prava svih ljudi na svetu da slobodno igraju u miru. Igra na kocku bio je njen život: posvećen do kraja ljudima i drugima. A kocka je do sada uvek pretezala na stranu ljudi – spasavala ih je od zime, bede, gladi i samoće. Tako je gubeći svoj život stalno bivala pobednica za naš. U poslednjoj bici dala se zauvek, a nama ostavlja ime koje odlazi u istoriju. Pamtiće je istorija pokreta i igre, jugoslovenskog i svetskog pokreta za prava svih ljudi: dece, izbeglica, bolesnih, nepravedno progranih ili raseljenih.

Kao izvrsna umetnica, Jelena je znala da pravila igre za ljudska prava jesu ista ona koja važe za igru slobodnog tela i duha. Njena predstava *Isidora*, posvećena je velikoj umetnici za slobodu igre – Isidori Dankan – koja se svim svojim životom borila da dokaže kako je sloboda tela u isto vreme i sloboda duha i da je to pravi put ka sreći sveta. Jelena je Isidorin kredo uzela za svoj – za život u slobodi i za slobodu. Tako je njena prvobitna borba za slobodu igre u pozorištu, nešto kasnije, prerasla u slobodu da se svi na svetu igraju u životu koji može biti pozorište. Da igra, sa pravilima i slobodna, spontana, bez ikakvih normi, postane geslo svih političkih igara tako *da ljudi budu u prvom planu*.

Njena započeta karijera sa nedaćama života prelazi sada nama u nasleđe.

(Radio 021, 20. mart 2000; Scena, br. 1 – 2, 2000, str. 107)

In memoriam: Branka Rakić (1926 – 2001)

Branka Rakić je u Novi Sad došla 1970. godine i tokom tri decenije ispunjavala je novosadsku baletsku atmosferu javnom rečju, pisanjem, aktivnostima i velikom snagom inicijative u pravcu promena nabolje. Njena se prisutnost ogledala u mnogobrojnim pisanim radovima, kao što su knjige, članci, rasprave, libreta, ali mnogo više nastupima u javnosti i na medijima u kojima je uvek zastupala isti stav – *baletska umetnost se u Jugoslavji mora podići na nivo koji zaslužuje u evropskim okvirima, jer za to postoje opravdani potencijali u igračima, u koreografima i ljudima*.

U tom smislu Branki Rakić pripada zahvalnost što je stalno imala na umu nivo baletske umetnosti, izvan prosečnog, izvan ovog ovde, ne uvažavajući prepreke niti opravdanja za status kvo. Tu snagu je promovisala kroz institucije u kojima je radila: u Radio Novom Sadu, u SIZ-u kulture, u Srpskom narodnom pozorištu, a zatim kao osoba izvan institucija – još dugo nakon penizonisanja, jer njena osnovna ljubav je balet, i sve što je u vezi sa njim. Ta odanost igri nije bila plod profesije nego ljubavi prema jednoj umetnosti za koju mnogi imaju maćehinski odnos. Branka nije htela da bude maćeha detetu koje ljubi.

Ono što Branku Rakić posebno vezuje za Novi Sad jeste *Jugoslovensko baletsko takmičenje* koje je osnovala (ukupno pet održanih, zaključno sa 1991), promovisla u svetu i dugo i nostalgično tugovala za njim nakon raspada Jugoslavije, jer su baš na Takmičenju baletski igrači bili povezani u porodicu, okupljeni da osmisle budućnost.

Kao osoba koja je imala izuzetnu snagu podsticanja drugih na aktivnost, koja je imala izoštren kritički stav prema svemu što se može promeniti, koja je uspela da promeni mišljenje o baletu kod nas (u onoj meri u kojoj su njeni pisani radovi i javni nastupi dopirali do publike), Branka Rakić ostaje za novosadsku sredinu umetnički gubitak. Ostaju njeni članci po publikacijama širom bivše Jugoslavije, radovi, knjige, prevodi (sa italijanskog i engleskog), libreta za balet, i izuzetan urednički rad u baletskom časopisu *Orhestra* (za novosadsku redaciju).

Kad u sredini utihne petao koji rano kukuriče, izgleda da dan još dugo neće svanuti. Branka nas je uvek opominjala kuda treba brzo hitati, jer žetva je velika, a radnika malo.

(Pozorište, januar 2001, str. 57)

V

intervjui

Sadržaj poglavlja

Pet baleta za pet godina – Razgovor sa Rudolfom Bručijem 392

Naša anketa: Jugoslovenski balet danas, intevjui sa Milicom Jovanović, Dragutinom Gostuškim, Žarkom Milenkovićem, dr Hajnrihom Nojbauerom, Rudolfom Bručijem, Franjom Horvatom i Ikom Otrinom 393

Baletski trenutak – razgovor sa Dušanom Simićem 410

Prvi put među nama, intervju sa Dimitrijem Parlićem 412

Vernost tradiciji, intervju sa Anom Kušnirovom 415

Balet se igra glavom, intervju sa Rastislavom Vargom 417

Od mene do tebe: nekoliko zapažanja o Rastislavu Vargi 419

Lidija Pilipenko: koreografski manifest 423

Libreto se može čitati kao ispovest koreografa, razgovor sa Lidijom Pilipenko 429

Balet i opera kao izvorna romska igra i pesma, intervju sa Zoranom Mulićem 432

Profesija – fotograf baleta, intervju sa Branislavom Lučićem 438

***Žizela* je večna, intervju sa Mihailom Lavrovskim 442**

Muzika je način mišljenja, intervju sa Rudolfom Bručijem 444

Skupinu tekstova pod nazivom *Intervjui* predstavljaju razgovori koje je Svenka Savić vodila sa umenticima vezanim za balet, a u povodu nekih jubiljeja ili događaja.

Vidimo da je kompozitor Rudolof Bruči imao nekoliko razloga za davanje intervjua u povodu njegove plodne kompozitorske delatnosti u baletu. Slede intervjui sa poznatim pozorišnim ljudima koje je autorka vodila za potrebe ankete vođene u časopisu *Pozorište* pod opštim nazivom »Jugoslovenski balet danas«, a sa tipiziranim primerima za sve učesnike ankete: Milica Jovanović (baletski pedagog, kritičarka, istoričarka baleta), Dragutin Gostuški (muzikolog), Žarko Milenković (igrač i šef baleta), Henrih Nojbauer (koreograf), Rudolf Bruči (kompozitor), Franja Horvat (koreograf iz Zagreba), Iko Otrin (koreograf u Novom Sadu i Mariboru).

Drugi povodi su premijere ili jubileji: Dušan Simić (prvak Baleta u Beogradu), Ana Kušnirova u povodu premijere Žizele, a jedan od rektih intervjua koje je Dimitrije Parlić uopšte davao, zabeležila je Svenka Savić i objavila u *Pozorištu*.

Intervjui govore o osobama koje su u povodu nekih događaja bile vidljive, ali mnogo više o spremnosti autorke da kao hroničarka beleži sve važne događaje koji mogu, evo sada, kasnije,opstojavati i šonekad biti jedino svedočanstvo da je događaja bilo.

Pet baleta za pet godina – Razgovor sa Rudolfom Bručijem

Posle premijere baleta *Noć na pruzi*

Rudolf Bruči je za kratak period od pet godina napisao pet baleta (*Demon zlata, Pasion, Noć na pruzi, Kirka, Susreti)* od kojih je većina izvođena u Novom Sadu. Ovih dana održana je premijera baleta *Noć na pruzi*. Povodom toga zamolili smo direktora muzičke škole Rudolfa Bručija, dobitnika brojnih nagrada za kompozicije – *Oktobarska nagrada grada Novog Sada* (1962), *Velika međunarodna nagrada za simfonijsku muziku* (Brisel 1966), nagrada *Mir i prijateljstvo* (Prag 1963), za kratak razgovor o sadašnjem trenutku baletske umetnosti kod nas.

– Kakve su prednosti ili, pak, teškoće za jednog kompozitora kad piše baletsku muziku?

– Ako komponuje moderan balet, kompozitor danas mora da vodi računa, pre svega, o novim odnosima plesnog pokreta u promenjenoj atmosferi mesta i zvuka. Ovo se odnosi, naime, na novo shvatanje igračevog tela u prostoru i novu vrstu audiovizuelne pozorišne umetnosti.

– Otkud onda slab interes domaćih kompozitora za baletsku partituru?

– Neko je u prošlogodišnjoj muzičkoj kritici ovako primetio: "Što bi se desilo kad mi, jugoslovenski kompozitori, kojim slučajem ne bismo pisali muziku? Niko ne bi trepnuo okom". Čini mi se da ova primedba izražava, nažalost, jednu kolektivnu svest jugoslovenskih kompozitora o neodazivanju na njihove stvaralačke napore.

– Kako Vi vidite današnji trenutak baletske umetnosti kod nas u komparaciji sa današnjim muzičkim trenutkom?

– Jugoslovenska muzika se uspešno uklapa u savremene tokove svetskih muzičkih stvaranja, što, mislim, da se za balet u ovom trenutku ne bi moglo reći. Mislim da su interesantni pokušaji SNP-a da izgradi specifičan baletski lik u svojoj kući. To će, nadam se, i uspeti jer novosadska sredina nije opterećena tradicijom klasičnog baleta. Ja lično, želim da sarađujem na ostvarivanju te nove fizionomije novosadskog ansambla.

– Mislite li da je šteta što je lepa zamisao o festivalu baleta u Ljubljani propala?

Pa naravno, jer smo se tako lišili mogućnosti komparacije današnjih baletskih nastojanja u našoj sredini sa rezultatima postignutim u muzici, s jedne strane, i rezultatima postignutim u baletima zapada i istoka, s druge strane. Verovatno bi taj festival uslovio da se počne sa formiranjem jugoslovenskog baletskog izraza.

(Dnevnik, 17. jun 1970)

Naša anketa: Jugoslovenski balet danas[1]

(Intevjui sa Milicom Jovanović, Dragutinom Gostuškim, Žarkom Milenkovićem, dr Hajnrihom Nojbauerom, Rudolfom Bručijem, Franjom Horvatom i Ikom Otrinom)

Imamo nameru da u *Pozorištu* tokom ove sezone objavljujemo razgovore o problemima jugoslovenskog baleta danas sa raznim ljudima iz baletske umetnosti (koreografima, solistima, šefovima baleta, baletskim kompozitorima, scenografima, kostimografima, baletskim kritičarima itd.). Očekujemo da će se na kraju ovih naših razgovora moći sačiniti mozaik problema baletske umetnosti kod nas.

SS: Koji su, po Vašem mišljenju, glavni problemi jugoslovenskog baleta danas?

MJ: – Danas, posle toliko godina postojanja baleta u Jugoslaviji, meni se čini da su u pitanju isti oni problemi koji su postojali i na početku, u trenutku njegovog formiranja. Ja ću pokušati da vam malo nesistematično, kažem o čemu sama razmišljam. Danas se baletski igrači još nisu snašli u sistemu samoupravnih odnosa, te shvatajući ga pogrešno, često izazivaju disciplinske prekršaje. To, dabome, koči rad

[1] Razgovore je vodila Svenka Savić tokom 1974. (januar-oktobar), sa sledećim ličnostima, kako je i preštampano u prvom izdanju knjige *Balet*. U ovom izdanju objedinjujemo sve učesnike ankete: Milica Jovanović (u daljem tekstu MJ), tadašnja šefica Baleta beogradskog Narodnog pozorišta; Dragutin Gostuški (DG), jugoslovenski muzikolog, baletski kompozitor i kritičar; Žarko Milenković (ŽM), tadašnji solista i šef novosadskog Baleta; dr Henrih Nojbauer (HN), nekadašnji šef Baleta Narodnog gledališća u Ljubljani i direktor Ljubaljanskog festivala; Rudolf Bruči (RB), kompozitor baletskih predstava; Franjo Horvat (FH)), koreograf i istaknut baletski umetnik posleratne generacije i Iko Otrin (IO), koreograf, igrač i pedagog.

u baletu. Zatim, još uvek su neraščišćeni formalni i umetnički odnosi operskog i baletskog ansambla u okviru jedne pozorišne kuće pa i tu dolazi do konflikta između dvaju ansambala. Znate i sami da danas još uvek nemamo dobru saradnju između baletskih ansambala u zemlji. Za sada se saradnja ogleda samo u povremenim gostovanjim koreografa, odnosno solista, jednog ansambla u drugom. Ta saradnja, dabome, mora i treba da ima i druge vidove umetničke i poslovne saradnje. Danas još uvek nemamo jedan baletski časopis, publikaciju ili najjednostavniji šapirografisan bilten. Nemamo negovanu baletsku kritiku. Sem nekoliko interesantnih pojedinačnih teorijskih rasprava o baletu, mi danas još uvek nemamo jugoslovenskog baletskog teoretičara. I drugi su rekli, a ja se sa tim slažem, da još uvek ne poklanjamo dovoljno pažnje negovanju baletske publike. Poslednjih godina se u nekim centrima u zemlji više radi na tome, ali još uvek nesistematski i nedovoljno dobro. Zatim, pedagoški rad i obrazovanje mladih baletskih igrača nije u svim jugoslovenskim centrima podjednako dobro organizovano. Trenutno kod nas u Beogradu imamo veoma talentovanu decu u nižim razredima, ali se ne može sa sigurnošću reći kakvi će oni biti na kraju svog obrazovnog puta. Dakle, sve će zavisiti pre svega od pedagoškog rada sa decom.

ŽM: Po mom mišljenju, dva su problema prisutna i u uzajamnoj su vezi: prvi je kadrovski problem i prisutan je u svim baletskim ansamblima. U baletskim školama se zadržava mali broj učenika, a još manji broj završava školu. I od tih koji završe školu mali je broj koji je iole kompletno igrački obučen i osposobljen za budući poziv igrača. Hoću da kažem da učenici dolaze iz baletske škole tehnički nedovoljno osposobljeni i bez radnih navika. Ovde moram napomenuti i problem pedagoškog kadra u baletskim školama. Nijedna baletska škola u zemlji nema više pedagoga kvaliteta i autoriteta Nine Kirsanove, Mileta Jovanovića, Lidije Vizjakove. To su bili izvanredni scenski umetnici, a zatim dobri pedagozi. Hoću da kažem da su mogli svoje scensko iskustvo da objedine sa pedagoškim zahtevima i da stvore plejadu izvrsnih balerina i baletskih igrača na kojima i danas počivaju naši baleti. Po mom mišljenju samo tako se može objasniti to što u poslednjih deset godina nismo dobili nijedno značajnije ime u baletskoj umetnosti. Imamo pedagoga danas koji završavaju pedagošku obuku u inostranstvu (najčešće je to u SSSR), ali koji različito prilaze prenošenju naučne metodike – nema jedinstva u metodološkom pristupu kod njih. Hoću da kažem da nije dovoljno da neko ode u inostranstvo na usavršavanje, da tamo provede godinu dana na studijama i da se vrati u Jugoslaviju pa da *postane* pedagog. Takav pedagog može samo da imitira pedagoga i školu u kojoj je studije završio. Našim baletskim uslovima i prob-

lemima trebalo bi kreativnih pedagoga koji će na osnovu stečenog znanja rešavati probleme metodike u nas.

Zato, ako se želi rešavati budućnost jugoslovenskog baleta, onda se nužno mora brzo i ozbiljno formirati visoka škola za balet gde bi se školovali kadrovi na normalan (što znači studiozan) i sistematičan način.

Drugi deo problema je tretman baletske umetnosti u našem društvu. Nije nikakva tajna da je, od svih pozorišnih umetnosti i umetnika, balet na najnižem nivou tretmana.

Mi u inostranstvu imamo nekoliko kompletnih ansambala baleta sa solistima koji su kompletniji od ovih koji su ostali u zemlji. Nerešeno materijalno pitanje članova baleta u našim pozorištima je direktna opasnost da ostanemo bez ikakvog baleta. Učenici, koji pođu u baletsku školu, brzo se *osveste* i napuštaju je, jer baletski poziv u našim uslovima ne pruža veliku sigurnost, egzistenciju, iako je zajednica toj *kraljici umetnosti* priznala i lepotu i specifičnost poziva. U samim pozorišnim kućama, međutim, baletski poziv je zanemaren pa smatram da je danas balet i kao umetnost ugrožen.

HN: – Prvi problem je mala selekcija baletskih kadrova jer se mogu školovati uglavnom deca iz gradova i to onih gradova gde postoje baletske škole. Jugoslavija je mala zemlja, a odabiranje kadrova za baletsku umetnost samo iz gradova ne daje dovoljno široku bazu za odabir dece. Ja vidim rešenje ovog problema u pravljenju internata uz baletske škole, kao i u većoj propagandi za poziv baletskog igrača (igračice).

Drugi problem je nesistematičan i nejedinstven pedagoški (metodološki) rad u baletskim školama. Kod nas je skoro pravilo da svaki pedagog ima svoj sistem. Rešenje vidim u organizovanje raznih seminara, kao što su bili oni koji su se organizovali odmah posle oslobođenja na Bledu i u drugim krajevima. Potrebni su i seminari u okviru samih baletskih škola, kao i oni koji su bili organizovani za sve pedagoge Jugoslavije, po mogućnosti pod rukovodstvom lenjingradskih pedagoga i naših najboljih stručnjaka. Ozbiljan problem su svakako i teatarske zgrade u Jugoslaviji. Sem Križanki u Ljubljani i zagrebačke Opere nema potrebnih prostora za reprezentaciju baletskih predstava. Predstava *ne može da diše* na malom prostoru pa je kvalitet u celini zbog toga niži. Ja se sećam da su naše predstave izgledale daleko bolje na velikim scenama u Italiji kad smo bili na gostovanjima, iako je sem novog prostora bilo sve isto: igrači i kostimi. Rešenje bi bilo u podizanju ili proširivanju pozorišnih kuća.

Želeo bih da ukažem na još jedan problem. Posebno u Sloveniji osećamo premalo podrške od strane društva baletskoj umetnosti kao i pozorišta u celini. To se može videti i u tome što nema posebnih na-

grada za balet, dok se godišnje daje velik broj nagrada drugim granama umetnosti, čak i za neka besmisleno *savremena* dela koja su, po mojoj proceni, bez ikakve vrednosti. Kod nas postoji Prešernova nagrada, nagrada grada Ljubljane i druge, a, recimo, naša primabalerina Lidija Sotlar je otišla posle 25 godina rada u penziju bez ijedne nagrade. Takvih primera je mnogo, jer, oni koji odlučuju o nagradama, stalno mimoilaze balet.

U okviru jedne pozorišne kuće, baletski ljudi u većini primera, ne sudeluju u samoupravnim organima. Pogotovu ne oni koji su umetnički najjači, a nađu se u organima upravljanja i samoupravljanja oni sa manje znanja o baletu i sa manje želje za radom. Smatram da baletski igrači premalo znaju o tom šta se događa u svetu baletske umetnosti van naših granica, pa i u našoj zemlji, u ostalim republikama. Tako imamo situaciju da neki ansambl sebe precenjuje, a drugi opet smatraju sebe nižim u umetničkom pogledu, što ne mora biti tačno. Festival će na ovogodišnjem Bijenalu predložiti da preuzme ulogu barem *obaveštajca* o zbivanjima na području baletske umetnosti u Jugoslaviji. To bi, dabome, bio samo početak ka boljem informisanju.

RB: – Moram odmah da Vam kažem da ja nisam čovek *iz baleta* pa ću Vam reći samo neke od problema koje ja sada, evo, upravo pokušavam da Vam iskažem. Postoji u našem baletu neka nelogičnost. Nacija je igrački talentovana, postoji bogata i vrlo cenjena folklorna tradicija u igri, ali ne postoji tradicija klasičnog baleta, klasične igre kod nas. Mora se priznati da je za poslednjih trideset godina napravljen velik korak unapred: pozorišne kuće u Sarajevu, Skoplju, Rijeci, Novom Sadu i drugim mestima dobile su svoje baletske ansamble. Međutim, sada se mora ići dalje. Mora se pažnja posvetiti kadrovima u baletskoj umetnosti. To u našim trenutnim uslovima nije ni lako ni jednostavno. Moj bi predlog bio da se počne sa osnivanjem baletskih akademija, za šta se ne zalažem samo ja već i društveno-političke organizacije i u Republici i u Pokrajini. Sem osnivanja baletskih akademija potrebno je i nadalje nastaviti praksu specijalizacija naših kadrova u inostranstvu, mislim da tu prioritetna uloga pripada Sovjetskom Savezu. Treća mogućnost je da se redovno i sistematski pozivaju pedagozi, koreografi iz velikih baletskih centara u našu sredinu, i to, po mogućnosti, na duže vreme.

Smatram da društvo kod nas danas dosta odvaja za baletsku umetnost. Mi imamo deset operskih kuća i deset baletskih ansambala u zemlji. To je dosta. Unutar svakog od tih ansambala predstoji sada vođenje računa o visokoj profesionalnoj svesti članova tih ansambala, kao i profesionalnom dokvalifikovanje.

FH: – Problemi jugoslovenskog baleta su trajni. Normalno je da problemi postoje, da se o njima govori, piše itd. Dobro bi bilo kad bi

se nastojali i rješavati. Tako, međutim, nije. Mnoge stvari su se mogle bolje i postaviti i organizirati. Imali smo za to i društvenu podršku, ali je nismo iskoristili.

Za mene je problem od najveće važnosti – *školstvo*. Mi ovih, skoro trideset godina nismo uspjeli organizirati školstvo onakvo kakvo smo trebali. Niti imamo nastavni kadar kakav priželjkujemo, niti nam škole napuštaju đaci opremljeni potrebnim znanjem.

Prije svega, trebalo bi naglasiti da su nam škole, programi i metode podložne shemama, kalupima itd. Mislim da to nije dobro. Već sama baletska pedagogija je živa materija, podložna stalno novim promjenama, novim otkrićima, novim shvatanjima. Baletsko školstvo se ne može ukalupiti. Njega treba neprestano prestrojavati, otkrivati, poboljšavati metode, pa će i rezultati biti drugačiji.

Drugi ozbiljan problem jugoslovenskog baleta jeste *pomanjkanje muškog kadra*. Muških igrača ima malo, a i ono što postoji, rijetko poseduje potrebnu školsku spremu, do kraja savladan zanat – što je u ovoj umjetnosti vrlo važno, a da o općoj kulturi plesača i ne govorimo.

Gledajući naše predstave stječe se dojam nereavnoteže između muških i ženskih solista odnosno ansambla – u svemu na štetu muškog dijela predstave. Iluzorno je govoriti kako smo tancovalna nacija, kako imamo bogat muzički i plesni folklor, kako on pleni čitav svijet itd, a u baletskim učilištima nemamo muških đaka. Zbog pomanjkanja muškaraca možda nismo u mogućnosti da imamo tolike ansamble, jer je nemoguće održavati repertoar ili trpjeti sve koncesije koje obično iz toga proizilaze. Razloga za pomanjkanje muških igrača ima više i nije nužno u sve ulaziti. Pošto problem počinje već u nižim školama, dobro bi bilo taj problem početi rješavati već tamo. Na pr. naši susjedi (Rumuni) su mnoge probleme baleta bolje riješili. Oni su osnovali pansionate uz niže i srednje baletske škole. Takvi su pansionati potpuno financirani od države. Za upis u njih održavaju se ispiti diljem cijele zemlje, pa je selekcija izvanredna.

IO: – Pričamo da je baletska umetnost u nas u krizi. Mislim da je u stvari sva umetnost uvek bila u krizi, jer da nije tako, ne bi se ni razvijala, ni menjala, ni rasla. Bojim se da kod nas ne možemo govoriti o krizi u baletu, nego o pomanjkanju perspektive. Ne samo u bližoj, nego i u daljoj budućnosti. Pokušaću ukratko da opišem šta mislim pod tom konstatacijom.

Mi još uvek nismo našli odgovarajuće mesto baletu u našem društvu. Možda ni celoj kulturi, a balet je samo deo te kulture, verovatno najosetljiviji deo te kulture, područje gde se greške i propusti najteže i najdulje leče i popravljaju. Mi još uvek ne znamo šta hoćemo. Posle rata bio je veliki bum mladog, oduševljenog jugoslovenskog baleta. Svi su nam govorili da smo izvanredno talentirana nacija, da

imamo perspektiva, itd. itd. – ali i da imamo jednu malu grešku – nedovoljnu tehničku stranu, preciznost, školu. Ali, u našoj je naravi da se oduševljavamo komplimentima, pa smo uskoro zaboravili na tu *greškicu*. Mislili smo da možemo sve samo talentom. Ljudi su nam tu *greškicu* još neko vreme opraštali i nadali se napretku, ali, sve ima svoje granice. Uspavani, našli smo se ovde, gde smo sada. Nismo uspeli da stvorimo jugoslovenski stil baleta, ni jugoslovensku školu (a to je veoma povezano), nismo uspeli da balet postavimo na njegovo mesto, ukratko: da ga profesionaliziramo (kao što su napravili u veoma kratkom vremenu Englezi!). Zašto?

Po mom dubokom uverenju, zato što smo radili i radimo stihijski. Bez plana! Na primer, škola! Zašto su još pre desetak godina izlazili iz naših baletskih škola divni igrači koji su bili i ostali pojam jugoslovenskog baleta, a sada nekako nema novih imena? Možda malo bljesne, ali se odmah utopi u prosek. Mislim da škole nisu tada bile ništa sistematičnije i bolje od sadašnjih, – sistema u stvari nije ni tada bilo – ali tada je bila po školama garda starih praktičara, koja je znala izvući iz igrača njegov maksimum i dati mu *šlif* za pozornicu. Sva ta garda uglavnom je pripadala ruskom baletu. Ne mislim da vređam nikoga, ali veći deo sadašnjih pedagoga su ljudi koji nisu baš dugo, ili uopšte nisu igrali na pozornici. Završili su baletsku školu kao igači, a niko im nije dao, a ni mogao dati, sistem i znanje pedagoškog rada. Ne mislim da kažem, da može biti dobar pedagog samo pravi solista, ali ako nemaš ni scenske prakse ni znanja o pedagoškom sistemu (a gde su mogli ti ljudi da ih nauče?), teško ćeš dati igraču ono što mu je potrebno, da bi bio dobar i da bi mogao da razvije svoj talenat. Moram reći da veoma cenim rusku baletsku školu, ali ne mislim da je neprikosnovena i da je možemo slepo nakalemiti na naše prilike, kao što su neki pokušavali.

Drugo – naši baletski ansambli. Našim ljudima dali smo sva moguća prava i to je u redu. Samo, neki zaboravljaju da pored prava moraju imati i dužnosti i da moraju i da rade, a ne samo da se oslanjaju na talenat i na to da je veoma teško, ako ne ponekad i nemoguće, izbaciti iz ansamlba neku lenštinu, jer ga štite svi mogući zakoni o pravima radnika itd. zato nije nikakva tajna da u našim ansamblima veoma mirno i ugodno čekaju penziju neki ljudi kojima tamo nije mesto. Ali to je vrzino kolo. U baletskim školama nema dovoljno podmlatka, pa nema ni dovoljno konkurencije, a kamoli one bezobzirne i grube konkurencije koja postoji na zapadu, koja zahteva od čoveka da daje sve ili da propadne. Nema oštre, da ne kažem grube discipline. I rezultat je tu. Prosečan. Ponekad čak i manje. Mislim da će morati baletski igrači da se suoče sa faktom, da naš poziv nije igačka i da tu treba crnčiti (čak i mnogo više nego u drugih umetnosti, jer tu je i veliki problem našeg fizisa!).

Sa druge strane, mogu se razumeti reagovanja članova naših ansambala kada kažu: *Zašto da crnčimo za tako male pare i za tako loše mesto baleta u nas? Baletski igrač mora da radi ceo dan i da zaradi toliko da nema sitnih finansijskih problema sa pravilnom ishranom itd. itd. I društvo i kulturni krugovi treba da cene balet onako kako zaslužuje*. I tu imaju donekle pravo. Znamo da je balet u nas obično na repu. I to više-manje u svim pozorištima. Ako ponestane novca, a toga je uvek bilo, na udar prvo dolazi balet. Možda smo tome i sami krivi. Nemamo ljude koji bi mogli teorijski ili praktično pisati o baletu, upoznati ljude sa tom umetnošću i popularizirati je. Samo predstave nisu dovoljne. Nemamo dosta, ako ih uopšte imamo, kritičara koji bi bili sposobni da pokažu baletu put napred, liniju razvoja, ili da ukažu na bitne greške u igranju, koreografiji, režiji itd. Nemamo tih ljudi. Sami igrači su toliko obuzeti svojim poslom, a neki verovatno i uspavani (veoma sam oštar i čak malo zloban, ali mislim da je vreme da se kaže istina) da čak ni oni, koji bi mogli i bili sposobni da nešto napišu, ne mogu da stignu. A u našim se školama uzgajaju samo reproduktivci, o nekim teoretskim predmetima, o psihologiji i filozofiji baleta kao umetničkog fenomena, nema ni traga ni glasa. Nemamo ni višu, a kamoli visoku školu, kao što ih imaju ostale umetničke grane. Zato možda i nije čudno, da još uvek ima ljudi, i to ne običnih građana, nego ljudi u kulturnim i političkim krugovima (da ne govorim o privredi) koji smatraju balet kao neozbiljno igruckanje, a baletane kao ljude, bog da im dušu prosti, koji uzalud provode svoj vek ne radeći ništa, čekaju penziju koju im, eto, društvo priznaje u beneficiranom stažu, a neki teški fizički radnici tu olakšicu nisu dobili.

SS: Kakva rešenja predlažete?

ŽM: – Mislim da je učinjena velika greška što je zanemaren rad Udruženja baletskih umetnika. Rad u Udruženju bi trebalo aktivirati. Jer samo udruženje, postavljeno, da tako kažem, na zdrave noge, može da objedini rad baletskih škola u zemlji i svih ansambala baleta i da rešava pitanja od vitalne važnosti za budućnost baleta u našoj zemlji.

IO: – Kao što vidite, problema ima mnogo, pa zato ima mnogo rešenja i mogućnosti. Samo ne smemo zaboraviti da naše društvo ima prečih briga i da više puta zaboravlja na balet. Mi, igrači, moraćemo sami da se pobrinemo da baletska umetnost kod nas raste i dobije svoje mesto. Sa novim ustavom dobili smo mogućnosti za to. Moramo da sredimo baletsko školstvo, da ga ujednačimo – moramo da sredimo finansijske prilike u baletskim ansamblima – a pre svega moramo raditi na popularizaciji baleta u našoj zemlji pisanjem članaka u novinama, prevođenjem baletske literature, koncertima u manjim gradovima. Trebalo bi i na svaki način stvoriti i održavati kontakte između naših ansambala. U jednom pozorištu tako reći nemaju pojma šta igraju i šta

se događa u drugim pozorištima. Zato bi obavezno trebalo izdavati jedan baletski informator sa vestima o baletskom zbivanju u našoj zemlji i sa interesantnim novostima sa strane. Ima mnogo toga kod nas, što bi trebalo da interesira sve naše ansamble. Znam da je takav časopis skup, ali možda bi se moglo u početku napraviti nešto skromnije, šapirografiran ili kseroksom umnožen manji format sa nekoliko stranica, gde bi našli repertoar pojedinih kuća itd. Negovati baletsku kritiku koja je dosada bila uglavnom na nivou ličnih zapažanja, a ne kritika, a još manje saveti za ubuduće i nekakav putokaz. O kritici imam još jedan predlog kasnije u okviru Festivala.

Svakako bi trebalo i ponovo oživeti Društvo baletskih umetnika, koje bi se bavilo stručnim pitanjima, ne samo socijalnim i disciplinskim. Onda što više – naravno, mogućnosti su skromne – gostovanja ne samo ansambala, već i pojedinih igrača, koreografa ili pedagoga. Na taj način naše kuće bi se zbližile i upoznale, što bi sve doprinelo razvoju naše umetnosti i popularizaciji kod publike.

SS: Šta mislite o postojećoj koncepciji ljubljanskog Festivala baleta i da li predlažete neke izmene?

MJ: – Ljubljanski baletski festival je obnovljen pre nekoliko godina, ali je još uvek više turistička atrakcija, nego što je odraz pravih potreba i problema jugoslovenskog baleta danas. Za sada je organizacija festivala takva da svaki ansambl odigra svoju predstavu i vrati se kući. Ne postoji mogućnost da se svi ansambli nađu zajedno u isto vreme i na istom mestu, da se međusobno vide, porazgovaraju – da festival bude baletska pijaca.

Podržala bih ideju da se u Ljubljani, sem susreta kompletnih baletskih ansambala, organizuju i susreti parova i solista, takođe na jugoslovenskom nivou. To bi, s jedne strane, umnogome olakšalo selekciju naših igrača pre odlaska na inostrana baletska takmičenja, a sa druge strane, bila bi to smotra naših najboljih baletskih solističkih snaga. Često se desi da jedan solista i po tri sezone ne dobije dobru i valjanu solističku ulogu, pa se ne može u kompletnoj baletskoj predstavi (kakve se sada izvode na Ljubljanskom festivalu) i dovoljno dobro predstaviti publici.

Moram priznati da je ova ideja kao ideja dobra, ali sam ipak pesimistična kad pomislim na njenu realizaciju u sadašnjoj finansijskoj situaciji.

ŽM: – Za mene je neprihvatljivo da taj Festival bude samo smotra i turistička atrakcija. On bi trebalo da bude centar gde će doći do nadmetanja baletskih ansambala i igrača, jer se samo u konkurenciji može krenuti napred. Takođe, mislim da bi ljubljanski Festival trebalo da bude mesto gde bi se svake druge godine održavala savetovanja o pitanjima baleta, pravcima razvoja baleta i o opštim pitanjima jugo-

slovenskog baleta. Tada bi svi zainteresovani za balet mogli izmenjati svoja mišljenja i iskustva.

HN: – U organizacionom pogledu pokušaćemo već ove godine jednu novinu. Omogućiće se jedan dan razmaka između pojedinih predstava. Time će se omogućiti publici da se odmori, a i predstave će se moći bolje pripremiti sa tehničke strane.

Ljubljanski festival je do sada radio na taj način što je umetnički savet pojedinih pozorišnih kuća samostalno odabirao najbolju predstavu izvedenu u svojoj kući u toku poslednje dve godine. Na taj način se dobija pregled najboljih dostignuća pojedinih baletskih ansambala po izboru (odnosno selekciji) onih koji najbolje poznaju čitav repertoar ostvaren u poslednje dve godine. Pored gostiju koje smo počeli da pozivamo već 1972. (iz svakog ansambla po 3-5 članova), ove godine planiramo još i razgovore (u danima između predstava) u kojima bi uzeli učešća svi prisutni baletski ljudi. Ti razgovori nisu zamišljeni u cilju kritikovanja ansambala koji su predstave već izvodili, već bi ta izvođenja bila podstrek za diskusiju o problemima baletske umetnosti kod nas. Neke preliminarne skice za ove razgovore pripremiće komisija koja će biti sastavljena od predstavnika iz svih baletskih gradova u zemlji. Takođe, planiramo da ove godine prvi put pozovemo goste iz inostranstva – pre svega kritičare – kako bismo mogli dobiti objektivniju sliku o mestu jugoslovenskog baleta u svetu. Kao i do sada, inostrani baletski ansambli će nastupati u terminima koji budu njima odgovarali, tokom čitavog festivala od juna do avgusta.

RB: – Moram reći da nisam u potpunosti upoznat sa poslednjom koncepcijom tog festivala. Ali festival je koristan već i zbog toga što je to mogućnost za nastupanje celog jugoslovenskog baletskog sveta. Nedostatak vidim u tome što svaki ansambl dođe, odigra svoje i ode. Treba, tu se sa Vama slažem, da Ljubljanski festival bude *pijaca* baletskih iskustava u dvogodišnjem periodu. Složio bih se sa koncepcijom da festival prihvata samo domaća baletska dela. To bi bio još jedan podstrek domaćem stvaralaštvu.

Još uvek patimo od republičke zastvorenosti. Saradnja mora da postoji ne samo na planu razmene igrača, pedagoga i koreografa, već da se zajedničkim snagama pokuša pronaći jugoslovenski baletski izraz.

FH: – Potpuno mi je jasno da svaki prigovor ovom festivalu proizlazi iz finansijskih poteškoća, a ne što organizatori ne bi umjeli, ili ne bi htjeli, to i to realizirati na dobrobit jugoslovenskog baleta. Sretan sam što imamo i takav festival, a žalim što ga mnogi baš iz finansijskih razloga ne mogu pratiti.

IO: – Verovatno neću reći ništa novo ako kažem da je to, pre svega, turistički festival, a ne stručni susret jugoslovenskog baleta ili

nešto tome slično. Samo, mora nam biti jasno da ni festivalu verovatno nije lako. Novca nema, a susreti ansambala skupa su stvar. Možda će sada biti bolje, jer Festival je postao savezna institucija, pa će kuće same morati da plaćaju troškove. A možda će u ovom našem finansijski teškom trenutku to biti još gore, jer kuće neće imati novca ili neće biti zainteresovanje za dolazak. Videćemo.

Ali mislim da bi Festival mogao da organizuje dve stvari. Godišnje ili polugodišnje susrete baletskih kritičara, koji bi razmenili svoja zapažanja i utiske, pokušavali ujednačiti kriterijume i time, a i sa nekim predavanjima ili seminarima, širili svoje znanje. Jer naši kritičari uglavnom nisu bili igrači, a teško je o igri govoriti, ako ne znaš abecedu. Ne bi bilo loše pozvati na te sastanke i ponekog stranog kritičara, koji zna svoj posao.

Još jedan predlog u vezi sa Vašim sledećim pitanjem. Zašto ne bi na Festivalu organizirali svake, ili svake druge godine, nekakav koreografski workshop. Tu bi naši koreografi pokazivali svoje eksperimente, solističke ili kamerne koreografije, koje ne mogu ući u redovan repertoar pozorišta. Mislim da bi to bilo izvanredno interesantno ne samo za koreografe, nego i za igrače, a posebno za publiku. Ljubljanska publika voli dobar moderan balet, a takve večeri mogle bi i putovati po drugim centrima.

Mislim, naime, da je velika kočnica što naši koreografi, uglavnom, nemaju mogućnosti eksperimentisanja. Biti koreograf nije lako i nije samo bogomdano. Zašto ima tako malo velikih koreografa, a toliko muzičara ili drugih umetnika? Koreograf mora imati osećaja ne samo za igru – to je pokret – nego i za muziku. On mora imati i razvijen likovni osećaj. On je slikar, ili još bolje rečeno, on je skulptor. On radi sa materijalom, živim doduše, ali to je još teže. Uz to mora biti i dobar reditelj i imati osećaj za arhitektoniku i liniju cele predstave. Jer nije svejedno dobro koreografisati jednu igru ili jednu celu predstavu. To su sve predispozicije, koje mora imati, ali koje mora i razvijati. Ako razvijaš, moraš da tražiš, a ako tražiš, možeš i da grešiš. A repertoarska politika u našim kućama, ne samo u baletu, retko ima smisla za takve stvari. Ona želi predstavu koja će se svideti publici, ili neko strano moderno delo, koje je već uspelo u inostranstvu, pa ga sada dajemo zbog pomodarstva ili nešto slično. Zato se naši koreografi moraju truditi da rade uspešne predstave, a ne da misle o svom umetničkom razvitku. Zato ostaju na sredini puta, i misle uglavnom na efekat. Jer ako toga nema, ode glava. Naša igračka i kulturna sredina nije sklona da koreografu prašta takve propuste.

Pored toga, za koreografiju nema nikakvih škola kao za druge umetnosti. Škola je praksa, a kakva je malopre sam opisao. Zato mislim, da bi takva mogućnost koreografskih susreta i eksperimenata bila

velika korist za našu koreografiju. Traženjem novih puteva, novim koreografijama mogli bismo lakše tražiti našu jugoslovensku koreografsku fizionomiju.

SS: Mi danas još uvek nemamo jednu koreografsku ličnost internacionalnog formata. Kako to tumačite?

MJ: – Nije se na negovanje mladih koreografa obraćalo dovoljno pažnje kao ni na pedagoge, uostalom. Mlade koreografe treba stimulisati, davati im prvo manje koreogrfske zadatke, kao što su baletske numere u operama. Zatim im poveriti kraće, jednočinke, pa ih postepeno osposobljavati i osamostaljivati u koreografskom poslu koji je tako kompleksan.

SS: Kao šef baleta Vi imate danas mogućnost da ovo ostvarite. Šta ste učinili na tom planu?

MJ: – O, pa ja sam šef baleta tek godinu dana, i to, setite se, sa silnim nasleđenim problemima. Ali, mogu reći da je u planu da se tri mlada čoveka oprobaju uskoro u kraćim baletima.

SS: Da li znate kakvi su planovi drugih baletskih ansambala kad je reč o ovom pojedinačnom problemu?

MJ: – Ne.

ŽM: – Odgovor na prvo pitanje je dao odgovor na ovo. Kako bi bilo moguće da baletska umetnost stagnira, a ona sada u nas stagnira, a da se rađaju i stvaraju dobri koreografi? Ne može izuzetan koreograf da napravi izuzetnu predstavu, ako nedostaje materijal kojim on tu predstavu oblikuje. Pogledajmo, na primer, beogradsku predstavu *Abraksasa* u koreografiji Žanin Šara – izuzetno koreografsko ime u svetu. Dobili smo, po mom mišljenju, jednu prosečnu predstavu, ali sa drugačijim materijalom je ta predstava i ta koreografija mogla bolja.

SS: Šta su kod nas postigli i drugi svetski poznati koreografi kao što su Rusi: Zaharov, Lavrovski, Anisimova, ili drugi zapadni koreografi?

ŽM: – Ne mnogo, jer nije bilo s kim.

SS: Šta se u Vašem pozorištu čini da se dođe do mladih talentovanih koreografa?

ŽM: – Ništa.

SS: Vi ste sada u poziciji, kao šef baleta, da utičete i na politiku negovanja igračkih i koreografskih kadrova. Šta su Vaši planovi u tom pogledu?

ŽM: – Mislim da je jedini put da se jedan čovek pošalje na usavršavanje za koreografa negde gde se to studiozno radi, bilo da je to u SSSR ili negde drugde. Ili, pak, da se ovde u budućoj akademiji za baletsku umetnost otvori i odsek za koreografiju.

HN: – Kod nas su koreografi van svoje kuće gotovo nepoznati, što je slučaj delimično i u svetu. Potrebno bi bilo da naše najbolje ko-

reografe angažiraju i druge kuće u zemlji. Izgleda da mi nismo navikli na uporno nuđenje svojih kvaliteta, kao što to danas u svetu mnogi čine. Kao u svetu, tako i kod nas, kad se jedna pozorišna kuća odluči za gosta-koreografa, onda se želi renomirano ime iz velikih baletskih sredina. Mi smo, osim toga, tako zatvoreni u lokalne granice, da ne znamo šta se događa u susednom gradu ili republici. Često smatramo da znamo više o baletu nego što je to u stvari. Pored toga kod nas je redak slučaj da se može naći objektivna ocena rada pojedinih koreografa. U svetu je praksa da se o pojedinim koreografima, i onima manje poznatim, pišu čitave studije.

Poseban problem kod nas predstavlja baletska kritika koja je često nestručna, tendenciozna, dezinformirajuća, čas služi namerama kritičara samih, koji su često subjektivno zainteresovani da u kritici prikažu stvari nešto drukčije nego što je u stvari. Ima, dabome, i izuzetaka, ali je njihov broj mali.

FH: – Iako je baletska umjetnost efemerna donekle – ipak će vrijeme pokazati da smo imali i imamo dobrih koreografa. U predratnoj Jugoslaviji smo imali tri teatra u kojima je djelovao balet. Imali smo četiri koreografa (Margareta Froman, Pio i Pina Mlakar, Oskar Harmoš i ja). Danas imamo oko deset kazališta sa baletskim kolektivima i oko petanestak koreografa. Neki djeluju stalno u inostranstvu, pa se tako i broj povećava. Poneka djela tih koreografa obišla su Evropu pa i dalje, sa laskavim priznanjima itd. Mislim da nezadovoljstvu ne bi imalo mjesta, kao što mislim da ima mjesta razgovoru o problemu koreografa i koreografija u nas.

Naša učestala praksa da odsluženi igrači postaju koreografi sigurno nije dobra. Uostalom da se bude dobar plesač – kraj svega učenja – igrač ipak mora biti rođen! I koreograf mora biti rođen za to, također!

Dozvolite mi da uz Vaše pitanje postavim i ja svoje. Šta je to jugoslovenska koreografska umjetnost i da li ona postoji? Ako ona ne postoji, da li onda postoji jugoslovenski balet kao takav?

SS: Zašto nemamo baletskih kritičara?

FH: – Kao koreograf djelujem već trideset godina, a moj je rad pratilo još više kritičara. Zato mi je teško Vaše pitanje prihvatiti. Ne mislim, naime, da baletskih kritičara nema. Nasuprot, mislim da i tu nismo učinili sve što smo mogli. Podižući škole, pedagoge itd, nismo se trudili da privežemo neke ljude za baletsku umjetnost uprkos što su oni za nju osjećali, o njoj pisali sa priličnim znanjem pa čak i sa ljubavlju.

Ne mislim naravno da je sve ono što se dvadeset i pet godina pisalo o baletu dobro, profesionalno na mjestu, da je koristilo napretku baleta, ili bilo bar dobronamjerno. Ipak, bilo je kritičara koji su nasto-

jali pratiti cjelokupno jugoslovensko baletsko stvaralaštvo, koji su konforntirali uspjehe, odnosno neuspjehe, ukazivali na goruće probleme, predlagali rješenja, a nisu – možda baš zato – mogli do kraja odigrati onu značajnu ulogu koja dobrim kritičarima pripada.

SS: Šta mislite o postojećoj baletskoj literaturi objavljenoj na srpskohrvatskom jeziku?

MJ: – Ja ne znam da je za poslednjih dvadeset godina bilo šta značajno napisano, ili prevedeno na srpskohrvatski jezik iz domena baletske literature. Tu je prevod Vaganove *Osnovi klasičnog baleta*, čujem da će se uskoro prevesti *Mali enciklopedijski baletski rečnik* u ediciji Larus. Sem nekih pojedinačnih članaka, o baletu objavljenih u postojećim pozorišnim publikacijama, ja ne znam ništa što je iole važno i interesantno iz domena baleta u nas.

SS: Šta mislite o nužnosti saradnje koreografa, libretiste i kompozitora u stvaranju jednog baletskog dela? Da li smatrate da je potrebno imati jedan stalan tim sačinjen od koreografa, kompozitora i scenografa kao što je to bilo u trupi Djagiljeva?

MJ: – Da, ali ga mi ni u jednom jugoslovenskom ansamblu nemamo, barem koliko ja znam.

DG: – To je jedini način da se krene s mesta i da se naš balet uopšte regeneriše. Postojeća praksa u svetu (pre svega poznati tandem Djagiljev-Stravinski-Fokin) nije rezultat fantazije nečega, već je kroz ceo dvadeseti vek afirmisan kao najbolji put ka najboljim rezultatima. Ovaj princip pretpostavlja za sve realizatore (libretistu, kompozitora, koreografa i scenografa) ustanovljenje principa porudžbine, koji je kod nas, na nesreću, zapostavljen. Umesto toga, operske kuće se tvrdoglavo drže principa konkursa, iako ovi već godinama ne donose ništa, ili skoro ništa.

SS: Da li smatrate korisnim organizovati jedan skup sa jugoslovenskim koreografima na temu organizoavnog rada na uspostavljanju nacionalnog baletskog izraza?

DG: – Da. Jedan skup sačinjen od baletskih koreografa, ali i onih koji poznaju koreografski posao naših narodnih igara, bio bi potreban i koristan. Tu bi se mogao organizovati i neki eksperimentalni rad. Tako bi se mogao, na primer, organizovati jedan kolektivni rad svih, ili većine naših koreografa, na bazi jedne partiture da se tako predlože koreografska rešenja.

SS: Da li možete da nam ponudite neki model za jugoslovenski nacionalni balet?

DG: – Pojam nacionalnog baleta nije jednostavan već složen. Obično se smatra da su partiture i libreto dovoljni da se konstruiše baletsko delo takve vrste. To, međutim, nije rešenje problema, niti do-

voljan procenat onoga što treba učiniti – jer uvek ostaje još jedan teži problem, a to je koreografski momenat.

Ovde, pak, nastaju teškoće druge vrste. Ako se dogovorimo da nema smisla jednu literarno-muzičku podlogu interpretirati sa osloncem na klasičnu igru, onda kao alternativu vidimo uvođenje folklora u elemente koreografije, što sve zajedno predstavlja evidentnu i realnu opasnost da jednu profesionalnu teatarsku ekipu prevedemo na repertoarski kolosek jednog kulturno-umetničkog društva. A, s druge strane, tražiti od jugoslovenskih koreografa da na bazi narodne koreografije izgrade sistem internacionalnog karaktera kao što je klasičan balet, ili, recimo, Bežarov stil – znači tražiti od njih suviše mnogo, skoro bismo rekli tražiti genijalnost. A nju ne tražimo ni od pisaca niti od kompozitora.

Ako, dakle, ja ne vidim brzo i naglo rešenje ovih pitanja, to ne znači da ne treba pokušavati stalno i uvek iz početka. Umetnost je retko kad prevrat; ona je obično proces.

RB: – Ne mogu Vam ponuditi neki razrađen metod ili model. To su vrlo delikatne stvari vezane za mnoge komponente. Treba koristiti veliko bogatstvo našeg folklora, s jedne strane, a sa druge strane, intenzivirati rad na podizanju igračkog kvaliteta kod naših igrača. Tu, svakako, najodgovornija uloga pripada koreografima. Koreograf se dobija sintezom svih umetničkih aspekata: arhitekture, režijsko-scenske umetnosti, slikarstva, i, naravno, muzike i igre. Nisu isluženi igrači oni koji treba da postanu koreografi. Mislim da postojeća takva praksa kod nas neće mnogo pomeriti stvari unapred. Koreograf mora da poznaje sve vidove igre: klasičan balet (njegove slabosti i dobre osobine), moderan i džez balet. Tek sa svom tom sumom znanja koreograf, ako je to stvarno, moći će pronaći u igri ono što odgovara našem podneblju, kulturi, društvu, pronaći ono što ćemo možda zvati nacionalnim baletskim izrazom.

SS: Da li pripremate neki novi balet u skoroj budućnosti?

RB: – Ja sam uvek raspoložen da komponujem muziku za balete, ali zbog okolnosti o kojima sam malopre govorio, teško da ću se skoro, ili barem uskoro, okrenuti takvoj vrsti komponovanja.

SS: Kako vi vidite situaciju u domaćoj baletskoj muzici u ovom trenutku kod nas?

RB: Pa, situacija je gotovo tragična. Za sada je praksa da pozorišne kuće raspisuju konkurse za domaća baletska dela. Izgleda da to ne rešava stvar, jer se kompozitori po pravilu ne javljaju na ovakve konkurse. Teško je jednom kompozitoru da napiše muziku za balet kad ne zna ni koji će koreograf na tu muziku postavljati balet, ni igračke ličnosti koje će izvoditi igru. Drugim rečima, u našoj sredini ne postoji ona osnovna saradnja koja je nužna između libretiste, koreografa i

kompozitora. Poznata saradnja Djagiljev-Stravinski-Fokin, kao što znate, postao je model za uspešnu baletsku kreaciju u celini gledano. Zatim su taj model preuzeli Balanšin-Stravinski, Balanšin-Kejdž.

Mislim da domaći kompozitori ne poznaju dovoljno baletsko-scensku umetnost, ali da mnogi žele i hoće da stvaraju za balet. Za mene je balet najsuptilnija umetnost i ja sam lično jako zainteresovan za saradnju sa nekim koreografom i libretistom. Drugi faktor, koji utiče na to da nemamo (dovoljno) baletskih kompozitora jeste taj što se baletskoj i operskoj muzici ne posvećuje odgovarajuća pažnja u javnosti, ne obezbeđuje se potrebna atmosfera za prihvatanje prvih izvođenja (praizvedbi). Tu konkretno mislim na sav onaj menadžerski posao koji je potreban oko jednog novog muzičkog dela da bi se ono nametnulo publici, kritičarima i drugima. To su oni poslovi koji se tiču pozivanja zainteresovanih lica, stručnih i društvenih radnika koji treba da budu prvi kritičari jednog praizvođenja. Govorim ovo iz ličnog iskustva, jer sam do sada komponovao pet baleta. Svi moji baleti su, po mom mišljenju, ostali regionalnog karaktera za šta razlog nije samo, ili nije uopšte, u kvalitetu tih kompozicija. To hoću da ilustrujem primerom svog poslednjeg rada na baletu. Ja sam još 1954. godine napisao muziku na motive etiopskih narodnih melodija. Prošle godine je jedan engleski koreograf kupio moju ploču sa tom kompozicijom, svidela mu se muzika i postavio je balet *Maskal*, mogu reći dosta dobar. Premijera je bila u Strazburu prošle godine.

FH: – Ne možemo se požaliti da kod nas kompozitori ne pokazuju dovoljno intreresovanja za baletsko stvaralaštvo (kao što je to uostalom danas i drugdje u svijetu), i to uprkos činjenici da će djelo doživjeti samo nekoliko izvođenja. Ipak, problemi postoje. Izdvojio bih dva.

Prvo – teško je zainteresirati kompozitore za tzv. folklorne teme. One se smatraju preživjelim. Moram kazati – dakako samo vlastito mišljenje – da, ako nešto čini jugoslavenski balet, onda su to upravo takvi baleti i to bez okolišenja samo tri: *Licitarsko srce* (K. Baranović), *Đavo na selu* (F. Lotka) i *Ohridska legenda* (S. Hristić). To samo po sebi mnogo govori.

Drugi problem je sama muzika za balet kao takva. Ovaj čas, interesira nas muzika samo sa stanovišta koreografa i igrača. Svi smo mi zaljubljeni u ples zbog samog plesa. Igrači žele da na sceni igraju, koreografi se raduju kad postavljaju balet u kome se pleše, a gledaoci uživaju onda ako na svojstven način mogu učestvovati u igri kao takvoj. Jednom riječi, postavlja se pitanje tancovalnosti muzike koja se danas stvara za balet. Nama ne manjka interesovanje kompozitora, nama ne manjkaju općeljudske teme, savremene itd. Ono što našem muzičkom stvaralaštvu nedostaje to je upravo – *tancovalnost*.

Mnogo puta čuo sam od samih kompozitora ocjenu da je muzika dvadesetog stoljeća – Prokofjev!

Ostaje nam da poželim da i naši kompozitori čuju kod Prokofjeva – osim drugih vrijednosti – i tu vrijednost za koju svi mi igrači živimo – tancovalnost!

SS: Kakav je odnos između igre, muzike, sadržaja i scenskog prostora u jednoj baletskoj predstavi danas, po Vašem mišljenju?

DG: – Rani baleti Stravinskog su više slušani nego gledani i to je ostalo kao esencija moderne baletsko-muzičke predstave. Takođe, moglo bi se reći da su baleti Džeroma Robinsa, pa i Bežara, više sračunati i percipirani kao balet, a manje kao muzike. Na kraju krajeva stvar će se svesti na individualnost stvaraoca u baletu. Strogo se držim principa sinteze, a pojedinačna vrednost se meri kao komponenta tog jedinstva.

SS: Ako Vas podstaknemo na razmišljanje o sadržaju u savremenim baletima šta biste nam mogli reći?

DG: – Postoji samo jedno moguće rešenje: baletski libreto prati i treba da prati opštu duhovnu, estetsku i, razume se, konkretno literatnu orijentaciju svog vremena. Pri tome, očigledno, treba računati sa socijalnim raslojavanjima, jer u tom pogledu koncepcije libreta (scenarija) mogu se međusobno razlikovati isto onoliko koliko i džez muzika od neke partiture elektronske muzike.

SS: Da li možemo očekivati da ćete se nakon Vašeg baleta Remi opet okrenuti komponovanju za balet?

DG: – Prošlo je dosta godina od premijere mog baleta u Zagrebu. Ako bih uspeo da ostvarim saradnju sa nekim od naših koreografa, u principu jesam za pisanje novog baletskog dela. Ali siguran sam da se neću javiti ni na jedan od konkursa koje raspisuju naše pozorišne kuće.

SS: Kakva treba da je uloga Udruženja baletskih umetnika Jugoslavije u sadašnjoj situaciji?

MJ: – Udruženje baletskih umetnika Jugoslavije praktično ne postoji. Ono je osnovano dosta davno, tada je za njenog predsednika izabran Pino Mlakar, ali danas ja ne znam ništa o tom Udruženju. Mi u našem Republičkom udruženju rešavamo uglavnom socijalne slučajeve, a nikako se ne bavimo umetničkim, repertoarskim, a još manje nekim teoretskim pitanjima baleta. Koliko je meni poznato, slična je situacija i u ostalim baletskim centrima Jugoslavije.

ŽM: – Ono praktično ne postoji. Udruženje, a i svi pododbori osnovani su 1964. godine, dakle, ravno pre deset godina. To je bio dovoljno dug period da bi se danas već mogli registrovati lepi rezultati rada. Udruženje je osnovano s ciljem da unapređuje baletsku umetnost u nas. Prvi i osnovni problem, koji je ono imalo da reši, bilo je pitanje

penzionog staža baletskih umetnika. Kad je *izvojevan* skraćeni baletski staž, izgleda da su se baletski umetnici time i zadovoljili i Udruženje je kao organizaciona forma svih jugoslovenskih baletskih igrača odumrlo.

SS: Šta ste Vi u Vašem pododboru Udruženja učinili da do odumiranja ne dođe?

ŽM: – Ništa.

HN: – Udruženje baletskih umetnika nema baš nikakvu ulogu, jer ne postoji ni praktično ni teorijski. U Ljubljani je bio osnivački sastanak udruženja 1960. godine, onda još jedan sastanak u toku 1961. i gotovo. Predsednik Udruženja nije više sazivao sastanke i figurirao je samo na papiru. Članarina se nije plaćala, nije se više sastajao ni upravni odbor. Takvom stanju je uzrok, s jedne strane, nepostojanje interesovanja od strane baletskih igrača za rad Udruženja, a s druge strane, u rukovodstvima Udruženja nisu bili pravi ljudi.

FH: – Na žalost, stiče se utisak da Udruženje ne postoji. Ako je tako, onda treba sve učiniti da se ono obnovi. Mislim da je baš nepostojanje udruženja uzrok mnogim neriješenim problemima. Jedno bi čvrsto tijelo, povezujući sve baletske umjetnike u zemlji, ne samo branilo staleške interese, već bi bilo u prilici da uvijek i neprestano poboljšava status svog članstva i pridonosi najviše za rješavanje svih ostalih problema (ako hoćete baš i školstva!). Držim da je postojanje samo jednog festivala, ljubljanskog, premalo i jednostrano za razmjenu iskustava, nešto od čega mnogo zavisi napredak baletske umjetnosti, a Udruženje bi i tu, sigurno, našlo veliko područje svoje korisne djelatnosti.

SS: Od čega sve zavisi repertoarska politika u jugoslovenskim baletskim ansamblima?

MJ: – Publika ne diktira svoj interes u repertoarskoj politici, već se repertoar sačinjava stihijno i bez većih organizacionih priprema. Ja stavljam akcenat na klasičan balet. Klasičan baletski repertoar uvek treba negovati, jer to je stvar kulture u ovoj umetnosti. Pored klasičnog baletskog repertoara negovaće se evropsko i svetsko savremeno stvaralaštvo, a specijalna pažnja će se posvetiti domaćim baletima. Svi današnji standardni domaći baleti, u stvari, su nastali pre rata: *Ohridska legenda***,** *Licitarsko srce***,** *Đavo na selu***.** Od oslobođenja u beogradskom ansamblu su izvođeani Logareva *Zlatna ribica***,** Radićeva *Balada o mesecu lutalici***,** Baranovićeva *Kineska priča* i *Ptico, ne sklanjaj svoja krila* Enrika Josifa.

ŽM: – Repertoar je nužno diktiran mogućnostima izvođača u određenom trenutku rada, mada je opšta tendencija u nas, po mom mišljenju, da se ide i preko realnog kvaliteta i mogućnosti.

HN: – Ne znam od čega zavisi. Dok sam još bio šef baleta, u granicama mogućnosti, koje su mi dopuštali u okviru kuće, nastojao

sam da ostvarim sledeće: da se ostvari ravnoteža između tradicionalnog i modernog baleta, da se poštuju želje publike, jer time predstava postiže veće interesovanje kod publike i bolji odjek. Zatim, vodio sam računa o domaćim baletima (sam sam koreografisao osam predstava slovenačkih kompozitora). Uzimam u obzir prostorne mogućnosti scene, i na kraju, uzimam u obzir tehničke i umetničke sposobnosti ansambla sa kojim radim. To znači da vodim računa i o posebnim osobinama solista, njihovim afinitetima prema pojedinim ulogama. Ja sam se veoma zalagao da se na našoj sceni asfirmišu domaći koreografi iz drugih baletskih centara, kao i da u našim predstavama sudeluju renomirani tuđi koreografi, koji sa svojom osobnom prisutnošću mogu da doprinesu kreativnosti ansambla.

IO: – Repertoarska politika! Mislim da takve politike uopšte nemamo. Repertoarska politika znači plan bar za nekoliko godina unapred. A naša pozorišta uglavnom ne znaju šta će igrati tokom jedne sezone. Nema plana. Bez sumnje ima mnogo objektivnih razloga. Nema dosta dobrih igrača i ne znamo koga ćemo imati sledeće sezone. Poteškoće sa nabavkom novih materijala. Ali, ipak mislim da bi bilo potrebno raditi više planski. Možda bi i tu mogao da pomogne baletski informator.

(Pozorište, 1974, januar; februar; 28. mart (str. 5-6); 17. april (str.12); 30. septembar (str. 16-17); 30. oktobar (str. 14-15)

Baletski trenutak – razgovor sa Dušanom Simićem

Solista Beogradskog baleta Dušan Simić stalni je član novosadskog baleta u predstavi *Petar Pan***.** Gledajući iz predstave u predstavu kako svojom igrom oduševljava novosadske mališane, zamolili smo ga za jedan intervju. Očekivali smo da će se i u verbalnoj igri pokazati majstorom kao u baletskoj, ali nas je iznenadio – igra je njegov domen ispoljavanja.

– Pošto Vas ubrajaju u mlade igrače Beogradskog baleta, da li možete da nam kažete da li se dovoljno pažnje poklanja mladim igračima kod nas?

> – Mislim da ne. Zapravo, problem je dosta kompleksan i rekao bih, slojevit. Mislim da je nedovoljno interesovanje (ili je nedovoljna propaganda) za balet kad je reč o dečacima i o devojčicama. Već od prvog razreda baletske škole deca su u mešovitim odeljenjima – dečaci zajedno sa devojčicama. To znači da muških igrača nema dovoljno u početku da bi se oformila po-

sebna grupa za njih, pa im se ne može ni posvetiti posebna pažnja. Zatim, dolazi se do selekcije kadrova iz različitih razloga, da bi na kraju školovanja u pozorište došao jedan ili dva muška igrača. Ali, moram reći, ako je neko talentovan i poseban igrač, u pozorištu mu se onda pružaju velike šanse. Ja sam, na primer, u toku prve sezone dobio četrnaest novih uloga da uvežbam i igram. Radio sam mnogo i mnogo mi se pružilo. Međutim, briga za igrača mora biti raznostrana. Ja, na primer, nemam stan i nije u izgledu da ću ga skoro doboti. Stan, plata, društvena priznanja deo su cele brige i pažnje za mlade igrače.

– Ove druge probleme možemo rešiti u okviru Udruženja baletskih umetnika i samoupravnih organa. Da li mladi baletski igrači dovoljno znaju o samoupravljanju u pozorištu i kako ostvaruju svoja samoupravna prava?

– Samoupravljanje je u baletskim ansamblima gurnuto u drugi plan. Po meni, ljudi u baletu su nezainteresovani za samoupravljanje, preokupirani su samo sobom. Svako želi da je što više na sceni, da se prikazuje publici, a manje da se zalaže za opštu stvar ansambla. Sem toga, mi u Beogradu, na primer, ne možemo da utičemo na repertoar. Nama je repertoar diktiran od strane uprave. Nemamo mogućnost da uspostavljamo neposrednu vezu sa publikom kao i proizvođačima. Mi smo proizvođači određenog nam repertoara pred određenom nam publikom.

– Šta su po Vašem mišljenju problemi jugoslovenskog baleta?

– To je teško pitanje i mislim da ne mogu sažeto reći sve, već ću samo nabrojati neke probleme. Prvi problem je pronaći pravi način da se zainteresuju mladi ljudi za balet. Drugi problem su pedagoški kadrovi u školama i pozorištima.

– Da li smatrate da pedagozi baleta moraju biti akademski obrazovani?

– Ne. Mislim da danas imamo dosta solista pred penzijom koji dobro znaju svoj zanat i koji bi mogli biti dobri pedagozi. Po meni je važnije da je neko dobar igrač nego da je savladao metodiku baleta, a baletsku igru da nije oprobao sam. Isto tako, mislim da bi se mladi i sposobni igrači mogli baviti koreografijom, bez diplome na nekoj od visokih škola SSSR.

– Da li postoji dovoljna saradnja između ansambala u Jugoslaviji?

Prošlog leta u Ljubljani je bio simpozijum o problemima baleta. Tada je istaknuto da je saradnja između jugoslovenskih baletskih ansambala nedovoljna i da se mora popraviti. Ne vidim da se ove godine bilo šta izmenilo.

– Ovih dana u beogradskom pozorištu se neke stvari rešavaju u Baletu. Kako Vi vidite mogućnosti rešenja situacije u beogradskom ansamblu?

– Ne volim o tome da govorim, jer je cela stvar još u toku. Mislim da je potrebno da se podele rukovodeći poslovi u ansamblu. To znači da jedan čovek treba da bude šef baleta, da brine brigu organizacione i umetničke prirode. Da druga dva čoveka treba da budu pedagozi, a sem njih da postoje i pedagozi-uvežbači pojedinih solističkih uloga ili čitavih baleta. Podelom posla dobiće se veća efikasnost i bolji rezultati. Nemoguće je da jedan čovek može sve te dužnosti da obavlja. Sem toga, potrebna je jasna kategorizacija igrača, da se zna gde je kome mesto, kakve uloge mu pripadaju i, zavisno od toga, lični dohodak. Ovako, svako misli da je sposoban za solistu, a male uloge odbija. To dovodi do nediscipline i javašluka u ansamblu.

(Pozorište, god. XLII/8, 15. april 1975)

Prvi put među nama – intervju sa Dimitrijem Parlićem

Novosadski balet pripremio je novu premijeru uz saradnju sa koreografom Dimitrijem Parlićem, danas najvećim i najznačajnijim jugoslovenskim koreografom. U svojoj dugoj igračkoj i koreografskoj karijeri (od 1937) ovaj beogradski umetnik ostvario je oko četrdeset raznih baleta, a kao koreograf gostovao je u skoro svim baletskim centrima Jugoslavije i gotovo u svim evropskim: u Nemačkoj, Italiji, Austriji, Belgiji, Holandiji, Engleskoj, Francuskoj. On je, nadalje, bio umetnički direktor baleta u Helsinkiju, direktor baleta Rimske opere u Italiji, a neprekidno u trajanju od pet godina bio je direktor Baleta u Beču. Dobitnik je Oktobarske nagrade grada Beograda.

– Ovo je prvi put da gostujete kao koreograf u Novom Sadu posle skoro 40 godina Vašeg umetničkog rada, mada je Novi Sad svega 80 kilometara udaljen od Vaše matične kuće u Beogradu?

– Da, to je tačno. Ali ja sam počeo da učim balet u Novom Sadu. Bilo je to krajem tridesetih godina. U kući u kojoj je sada apoteka *Bulevar* postojala je tada jedna privatna baletska škola, bolje rečeno klasičnog baleta, u kojoj sam dobio prvo saznanje o pokretu. Inače, odlazim svuda da radim tamo gde me pozovu, ako imam slobodnog vremena. Čest je, međutim, slučaj da se neko pozorište naprečac odluči da postavi neki balet, a tek zatim traži slobodnog koreografa. Ja obično već imam raspored

na početku sezone, nekada i dve sezone unapred. Volim dobro da se pripremim za rad, jer želim uvek nešto novo da dam. Uvek mi je tada teško, kao da prvi put počinjem.

– Koreografisali ste klasične nacionalne, savremene, ređe moderne balete. Interesovalo bi nas Vaše gledište o podvojenosti klasičnog i modernog baleta danas u svetu, pa i kod nas?

– Uglavnom sam radio klasične balete. Balet je dugo vremena služio za zabavu publici. Tako su uostalom i nastali čuveni klasični baleti Marijusa Petipa: *Labudovo jezero*, *Uspavana lepotica*, *Krcko Oraščić*, itd. Danas koreograf mora ove balete da osavremeni tako da oni ne služe samo za zabavu već za kompleksniji umetnički doživljaj.

– Da li biste mogli povući neku zajedničku nit između sadašnjeg stanja u svetskom baletu, u jugoslovenskom i novosadskom?

– Radije bih govorio o razlikama. Naime, očigledno je da je danas baletska umetnost u ekspanziji svuda u svetu, pre svega u Americi, pa i kod nas. Sistem baletskih trupa, a ne ugovorom vezanih igrača za pojedine pozorišne kuće, omogućava u Americi stalnu konkurenciju i odabiranje (dobrih) igrača, s jedne strane, a sa druge strane, uspostavljanje određene fizionomije svake pojedinačne trupe na osnovu čega će se ova prepoznavati i razlikovati od drugih postojećih. Ovo su dve osnovne dobre osobine koje nedostaju našim domaćim ansamblima. Najčešće su naši ansambli opterećeni onim igračima koji ne mogu, ili ne žele, da igraju (u beogradskom baletu, na primer, od ukupno 80 angažovanih igrača samo je 40 upotrebljivo u postojećem repertoaru), a ni jedan od ansambala nema svoju određenu fizionomiju – lik prepoznavanja.

– Da li bi izlaz u jugoslovenskoj sredini bio u stvaranju baletskih trupa? Da li ste nekada Vi pokušali da osnujete neku baletsku trupu kod nas?

– Kako da ne. Projekat je već bio počeo da se ostvaruje kad se opet sve pokvarilo u nepovrat. Trebalo je da stvorimo jugoslovensku baletsku trupu, čak je i poznati njujorški menadžer S. Hjurok hteo da se angažuje oko toga. Trupu je trebalo da finansira jedna naša fabrika, a da joj sedište bude u Rijeci. Bila su već ugovorena gostovanja po zemlji i inostranstvu. Zatim je stvar propala, jer nije mogao da se postigne sporazum na jugoslovenskom nivou. Drugim rečima, postoji solidan baletski potencijal koji bi mogao sačinjavati ovakvu jednu trupu, čak internacionalnog renomea, ali je teško to organizovati i finansijski dugotrajno sprovesti. Izgleda mi da u tom pogledu ne po-

stoji šira društvena podrška kod nas. Ja bih lično najviše voleo da radim s jednom takvom trupom.

– Šta mislite o samoupravljanju u jugoslovenskim baletskim ansamblima?

– Tu dobru zamisao baletski ansambl bi morao sam da prilagodi svojim potrebama i mogućnostima, što on do sada, pritom, sam nije uspeo da učini. Bojim se da se osnovna zamisao samoupravljanja u baletskim ansamblima uprošćava i vulgarizuje. Tako, na primer, samoupravno se dogovorimo o repertoaru i finansijskim sredstvima, ali u trenutku kad počinje stvaranje koreogafije, koreograf je dominantna ličnost na poslu – on za svoj posao odgovara pred kritičarima i publikom. Samoupravljanje u baletu podrazumeva da svaki igrač zna šta mora, može i treba da radi.

– Šta biste Vi rekli o poznatoj izjavi Džordža Balanšina da su za njega baletski igrači samo instrumenti pomoću kojih on pravi svoje koreografije?

– Pa, delimično se slažem da su igrači koreografovi instrumenti, kao što su boje slikaru. Međutim, ja sam tokom stvaranja koreografije uvek sarađivao sa igračima. Na primer, zahvalna je u tom pogledu bila Jovanka Bjegojević, koja je vrlo dobro razumevala moje ideje i prevodila iz u svet pokreta. Otuda mogu reći da za mene igrač nije prosto beslovesni instrument, već saradnik u poslu. Ali je ipak instrument, jer se kroz njegovo telo izražava ono što su moje i naše zajedničke intencije u igri.

– Ovo je naš prvi intervju. Pokušavala sam pre deset godina da razgovaram sa Vama. Izbegavali ste govorenje, jer ste smatrali da je Vaš domen izražavanja pokret.

– Ja ne znam o baletu da govorim, bolje rečeno, ne volim da govorim uopšte. Kad počinjem novi balet, onda se mučim, pokušavam da izađem iz problema tako što želim da stvorim uvek nešto novo. Osnovna sredstva su mi gestovi i emocije. Znate, znanje o baletu je jedno, a kreativnost drugo. Ja pripadam ovoj drugoj vrsti ljudi koji u baletu stvaraju, a ne brinu o tome kako će to teoretičari klasifikovati i odrediti. Kad napravim balet, onda ja govorim, ali da teoretišem o baletu, ne znam.

(Pozorište, 21. mart 1977)

Vernost tradiciji, intervju sa Anom Kušnirovom

Ovih dana Balet SNP-a obeležava četrdeset godina postojanja. Osnovan je 1950. godine da unapređuje klasičan baletski izraz u Pokrajini i iznalazi mogućnosti za njegov savremeni jugoslovenski profil. Njegov je osnivač i prvi umetnički vođa Marina Olenjina, ruska igračica sigurne tradicije, izrazitog koregorafskog dara i lične snage, žena koja je u dobroj meri utrla fizionomiju sadašnjem ansamblu SNP-a. Od tada pa do danas balet SNP-a će se uglavnom oslanjati na tekovine ruske redakcije klasičnog baleta, kako u repertoaru tako i u saradnji s pojedinim umetnicima i stvaraocima (koreografima, pedagozima, igračima) koji su nam postepeno prenosili tradiciju.

Ovih meseci došla je u Balet SNP-a kao njen stalni član Ana Kušnirova, solistkinja Kijevskog baleta i dobitnica prve nagrade na Internacionlnom takmičenju parova u Osaki (1987). Nakon četrdeset godina navikavanja gledalaca, škole i samog ansambla na rusku klasičnu verziju (uz manje oscilacije tokom toga razdoblja u pravcu moderne igre), pred nama je balerina izuzetne igračke veštine, neobične telesne obdarenosti i, čini se, glumačkih pretenzija. Gledati je u *Žizeli* (jedinoj predstavi u kojoj je u ovoj sezoni imala prilike da nam se predstavi) zapravo je svaki put praznik osećanja i uzvišene igre. U sezoni u kojoj nije dominirala na repertoaru klasična igra (koreodrame *U potrazi za izgubljenim vremenom*, *Smrt Smail-Age Čengića*, te baleti modernog izraza *Altum silencijum* i *Zemlja*) ponovo je, uz umetničku i profesionalnu pomoć Milice Jovanović (iz Beograda), na repertoaru *Žizela* što pokreće na razmišljanje o mestu klasičnog baleta u današnjem baletskom šarenilu izraza kod nas. – *Klasična baletska tehnika je osnova svega, mora se, otuda, valjano i uporno negovati* – misli Ana Kušnirova, obrazlažući svoj kristalni stil u *Žizeli*, ali i igračko shvatanje odnosa klasičnog i modernog u svetu igre. *Klasičan baletski igrač može uraditi sve, ali onaj odnegovan u određenom stilu moderne igre (bila to ona Marte Greem ili Hose Limona) teško da može.* Ovakvim zalaganjem kao da se kod nas nanovo otvara razgovor o tome kakav baletski izraz negovati u sledećih četrdeset godina. Ako bi nam Ana Kušnirova bila model, onda bismo se svakako bez razmišljanja opredelili i za njeno shvatanje igre. Preciznost kojom ona izvodi pokrete umetnost je u njenoj igri, njena osmišljena gluma u sceni ludila (I čin), svedena na sasvim mali inventar pokreta nabijenih emocijama, ali i najavom prelaska iz sveta ljudskih emocija u svet vanzemaljskih bića. To jeste model igre koji pokazuje kako se može utkati u klasičan baletski izraz individualni doprinos igrača. Imamo pred našim očima umetnicu koja je

dosegnula nivo onog umetničkog izraza zbog kojeg su Anu Pavlovu proglasiji božanskom. U takvom primeru igre kojima nam ona daje u predstavi *Žizele* gledalac se, čini se (na osnovu burnog aplauza), opredeljuje za tradiciju klasične igre. *Svaki baletski ansambl mora ravnomerno negovati klasičan baletski repertoar kao i savremeni. U mom matičnom ansamblu u Kijevu dominira klasični, što ne valja. U ovom, u ovoj sezoni u kojoj sam ovde, neklasični, što je takođe jednostrano. Čini mi se da sam ovom predstavom Žizele postala neka vrsta amblema klasičnog baleta ovde, što mi nije bila namera.* To je pre odraz okolnosti u kojima se ova predstava igra. Naime, novosadski ansambl je obučavan da igra klasične balete, publika je navikla da ih gleda, te se predstava uklapa u dobre tokove tradicije izvođača i gledalaca.

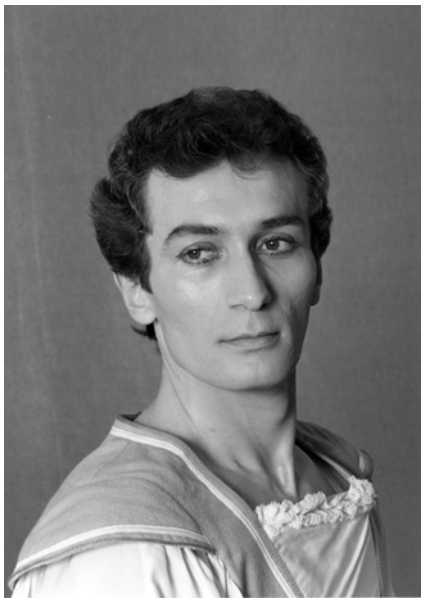
Za dominaciju klasičnog baleta u SSSR *uzroci su više politički nego umetnički* – kaže Ana Kušnirova. Do *sada nije bilo mogućnosti za intenzivnu saradnju i razmenu iskustava sovjetskih umetnika s onim izvan SSSR-a, pre svega zapadnim. Naši su se zato usmeravali uglavnom na istraživanje unutar sopstvene tradicije.* U primeru novosadskog baleta upravo je obrnuto. Stalna otvorenost za drugačije, za novo, osnovna je odlika, te se nije uspeo stvoriti specifičan profil baletske igre. Izostalo je intenzivnije negovanje sopstvenog baletskog izraza, što je bilo u osnovi osnivanja ansambla. Otuda bi valjalo ubuduće uspostaviti ponovo ravnotežu klasičnog i modernog na repertoaru. *Uzimajući u obzir relativno dobar ženski ansambl i manjkavost snaga u muškom, već sada bi se mogla spremiti predstava koja bi iskoristila ove potencijale. Na primer* Karmen svita, *Ščedrina ili* Silfide, *jer u Jugoslaviji ove predstave uopšte nema na repertoaru.*

Jednostranost repertoara, ideja, tehnika ne doprinosti razvoju baleta u nas. Ona može biti od koristi u jednom trenutku – da baci svetlo na neku novinu, ali je pitanje da li može i treba da postane dominantni baletski izraz u SNP-u u kojem je proteklih 40 godina negovana višestruka otvorenost prema različitim igračkim izrazima uz čuvanje tradicije klasičnog izraza. Podsetimo se samo ovih novina koje su zapravo obeležavale prekretničke momente u istoriji baleta SNP-a. Bilo je to šezdesetih godina izvođenje baleta *MC²* Ika Otrina, zatim, sedamdesetih *Noć na pruzi* Borisa Tonina na muziku Rudolfa Bručija. Ali je u svim tim fazama klasičan balet ostao kao bazičan i jedini moguć za ovakav ansambl. U tom kontinuitetu vidimo ulogu Ane Kušnirove kao vezivnog tkiva i predstavnicu najboljih osobina ruske klasične škole s onim što novosadski balet poseduje delimično sada, ili tek treba da dosegne: čistotu pokreta, prefinjen izraz i autentični stil u svemu što izvodi.

(Dnevnik, 8. mart 1990)

Balet se igra glavom – intervju sa Rastislavom Vargom

Prvak baleta Srpskog narodnog pozorišta, 20 godina na sceni



– Najpre dvadeset godina rada, pa sada tolika priznanja?

– Neobično mi je da vidim da je tih dvadeset godina smešteno u ovu knjižicu sa svim pohvalnim rečima stručnjaka i nabrojanim događajima... pa sada zlatna plaketa *Jovan Đorđević*... taj pokušaj da me zasvedoče u brojkama: 20 godina neprekidnog rada u jednom ansamblu, zatim, ukupno 35 odigranih uloga, saradnja sa 23 različita koreografa, 4 pedagoga... gostovanja...

– Kao da to nije adekvatno onom što se događa u duši i mislima igrača dok igru stvara, a zatim je prikazuje pred publikom?

– Pa nije... to je ono što stoji kao odrednica u enciklopediji, za potomstvo. Ali ono što u igraču traje svih dvadeset godina jeste obogaćivanje kroz rad sa drugima, sa koreografom, partnerkama ili pedagogom, to je ono traganje, ono nezavršeno... stvaranje, ostvarivanje pred publikom, mir u sebi i sa drugima. To se ne može sasvim uhvatiti u materijalne podatke, čak nikada ponoviti.

– Sve partnerke ističu upravo to zračenje mirnoćom, pouzdanje koje im ulivate u duetnoj igri.

– Da, i ja sam to primetio da ističu... ali do sada nisam o tome razmišljao kao o nečem osobenom – to je prirodno da partner prvo obraća pažnju na osobu sa kojom igra. Ja sam mnogo naučio od svojih partnerki. Kad sam počeo da igram sa Erikom Marjaš, ona je već bila iskusna igračica. Sa Biljanom Maksić isto tako...

– Nije prirodno jer znam mnoge igrače koji su želeli sebe da istaknu igrajući sa partnerkom.

– Za to su solo deonice. Znate, igrati balet je pre svega misliti na drugog... u duetnoj igri je kao sarađivati u braku na duge staze, u grupnim igrama je kao biti član kolektiva... Balet je pre svega kolektivna igra.

– Razmišljam o odnosu dvaju igračkih tela dok igraju u duetu. Jesu li oni osobe ili tela?

– Ja kao osoba ne postojim dok sam u igračkom zadatku. Moje telo je instrument igre koju koreograf osmišljava...

– To je kao neka dekontekstualizacija sebe?

– Postoji zahtev koreografa i druga osoba sa kojom ga ostvarujem. Gledaocu koji gleda može se činiti da se moje telo *tare* o njeno. Ali za svaku umetnost, pa i balet, gledalac mora imati neko predznanje. Ono će mu pomoći da shvati da je u pitanju nešto drugo.

– Obično se misli da baletski igrači nisu pametni!

– Znam za to! To je zabluda! Balet se igra glavom. U mojoj klasi bilo je učenika sposobnijih od mene. Ja sam istrajao, bio znatiželjan da naučim. Posle škole sam otišao u Lenjingradsku baletsku školu na usavršavanje. Vratio sam se i sa svim koreografima sam tako sarađivao da sam od svakog, davši mu, dobio. Imao sam prilike da igram sve što su glavne uloge: Princa u *Labudovom*, Alberta u *Žizeli*, ta mi je uloga i najdraža.

– Bili ste jedno vreme šef Baleta. Da li pojedinac na toj funkciji može nešto da promeni u svom ansamblu ili ukupnoj baletskoj umetnosti u našim sadašnjim uslovima?

– U ono vreme kad sam bio šef, malo toga. Sada je Balet Srpskog narodnog pozorišta samostalna jedinica. U moje vreme bio je embargo i inflacija i sve ono što hoćemo da zaboravimo. U Baletu se mora mudro upravljati, da se oseti autoritet kao potreba, a ne zakon. Divim se velikim direktorima ansambala, kakvi su Bežar, ili Petipa, koji istrajavaju godinama. Moje ambicije nisu u tom smeru. Više me sada interesuje pedagoški rad sa mladima.

– Zato što vreme dominacije baletske umetnosti tek dolazi?

– I ja verujem u to. Danas u našem gradu ima nekoliko privatnih baletskih škola, pored državne koja postoji već četrdeset godina. Zatim, ima mnogo više različitih baletskih trupa i koncerata. Sve je još uvek stihijno, nema neke organizovane perspektive. Mada ne znam ni ko bi stihiju trebalo da usmerava.

(Orchestra, proleće 1996, str. 26)

Od mene do tebe: nekoliko zapažanja o Rastislavu Vargi

Zove Vesna Krčmar telefonom i podseća, kao uvek, da će uskoro biti važan momenat za balet – dvadeset godina umetničkog rada Rastislava Varge. *Molio je Rastika da i Vi nešto napišete o njemu*. Počinjem da prebiram po sećanju šta znam o Rastislavu. Pišem kritike već dvadeset godina, a da nikada nisam razmišljala o celokupnoj ličnosti.

Rastislav Varga – Počinjem, najpre, lingvistički da razmišljam o njemu, jer mi je to struka. Odjednom mi svaka sitnica o njemu nešto znači za neku buduću celinu. Lično ime mu je iz slovenskog onomastikona, a prezime mi liči na mađarsko (ne sećam se da sam ga ikada čula da govori mađarski). Posle mi je objasnio da je Slovak, da u kući govori slovački sa majkom i sestrom, ali sa ženom srpski.

– Pa da, očekivano – kažem feministički – kad se Crnogorci žene Mađaricama, u kući se govori srpski i njihova deca ne znaju mađarski, a kad se Slovak ženi Srpkinjom, govore u kući srpski i njihova deca uglavnom ne znaju slovački. Slovaci su tolerantni! – zaključujem u Rastikinu korist.

– Ne, nego, to je prirodno – dodaje Rastislav.

– Prirodno!? O, gde si bio kad su feministkinje pravile svoju teoriju o jeziku i braku? – u mislima idem dalje.

Bojim se da zadatak ne mogu da obavim. Ništa ne znam o ovom, sada prvom igraču iz vremena njegovog početka. Ako slavi dvadeset godina rada, onda je pre dvadeset osam godina krenuo u baletsku školu (pitaću ga zašto je krenuo u baletsku školu). Posle mi je rekao da je sa sestrom bliznakinjom krenuo na balet, jer je mama tako procenila. Nikad nisam znala da je imao sestru bliznakinju! Pa, ja sam pisala disertaciju o govoru blizanaca! Oduševljeno mu objašnjavam da biti blizanac sa nekim znači razvijati posebne strategije rivalstva i dopunjavanja.

– Ne znam – kaže on – samo ona nije bila dovoljno uporna, pa je ostavila balet i otišla da studira pravo.

– O, kakva lepa rotacija: ON odlazi da se bavi profesijom dominantno ženskom, dok se ONA upućuje u muško društvo pravnika, onih koji nam kroje svet prava – razmišljam feministički.

Ponosna sam na ova dva lepa podatka o ličnosti igrača koji slavi dvadeset godina kontinuiranog rada u baletu SNP-a. Podsećam da ću predgledati sopstvenu dokumentaciju o njegovom razvoju, ali bih volela da mi da nešto iz svoje. On obećava da će otići kod mame da uzme video kasete, jer ih ona tamo čuva.

– O, te požrtvovane mame! Znaš, mislim da iza tebe stoji tvoja mama, sa svom svojom upornošću i smislom za kontinuitet.

On se nekako začudio, gleda me netremice i dodaje kao da prvi put čuje ovakav sud

– *Pa, to je normalno da se majke staraju o svojoj deci!*

Tu normalu je preuzeo u svom braku i ne razmišlja više o tome da postoje i druge moguće forme. Uočavam po drugi put da ima smisao za jednostavnost života i usaglašavanje sa drugima, za poštovanje onoga što drugi čine. Taj ga je lični kvalitet upravo održao u umetničkom svetu kakav je balet, u kojem ima mnogo više diskontinuiteta nego kontinuiteta. Nešto što je smisao za stalnost, za polagano uspinjanje u karijeri, više u životu nego u karijeri, tipičan je za Rastislava. Otkrivam to, sada retroaktivno, gledajući šta sam o njemu pisala povodom raznih premijera, prisećajući se načina na koji komunicira s drugima. Otkrivam isto i sada, dok razgovaramo o njegovoj ulozi šefa baleta. Njegova je filozofija upravljanja da svako treba sam da zna šta mu je dužnost i obaveza i da šef baleta nije neko ko šiba i tera. Više voli da sprovodi odluke nego da ih kreira, više da sarađuje nego da naređuje, više da sam radi i uradi nego da od drugih traži. U tom naporu je izgubio dosta energije, igrajući sve što mu pripada i što drugi neće – gotovo sve uloge, male i velike, prve i druge; pomažući kome treba (na primer, u obučavanju učenika igri s partnerkom u Baletskoj školi); izvršavajući sve moguće tehničke stvari u ansamblu (nabavka patika i ostalo).

Ne postavljam pitanje kako to da nije otišao u inostranstvo, kao mnogi drugi igrači koji su se kod nas i u SSSR školovali o državnom trošku. Odgovor je dao ranije, u jednom intervjuu (1989).

> – Vezan sam za ovu sredinu, ostao sam ovde, osećam obavezu da ovom društvu vratim ono što je uložilo u mene školovanjem, usavršavanjem, poverenje koji mi je ukazalo kada sam počeo da igram solističke uloge.

Smisao za obavezu prema drugima jedna je od konstanti njegovog karaktera, ispoljava je u svakom najmanjem deliću svakodnevne interakcije. Tome dodaje i svoj smisao za realnost, a profesija mu je uvek prva.

– *Bitna je naša profesija* – dodaje u istom intervjuu iz 1989.

Interes pozorišta je u prvom planu.

– Znači – kada dođu na rukovodeći položaj (ljudi treba) da zanemare svoj lični interes.

Služenje profesiji, koja je personificirana u Pozorištu, potiskivanje ličnih interesa, osnova je njegovog moralnog kodeksa. Odjednom preda mnom izrasta novo viđenje ovog igrača za kojeg sam i ja, a i drugi kritičari, pisala neke primedbe koje se odnose na tehniku igre, izražajnosti i nijansiranje karaktera i druge komponente imitacije života.

Preda mnom je zrela ličnost koja bi u nekoj drugoj profesiji od ovih osobina načinila bogatstvo. Ali, balet živi od lepih pokreta i imitacije života drugih.

Zajednički se sećamo kako je to bilo na usavršavanju u Lenjingradu. Otišla sam tamo još 1967. godine na kraju svoje igračke karijere, da se specijaliziram za pedagoga baleta (uveliko već uronjena u kritičarski posao); on je bio neposredno posle završene baletske škole 1972. kao igrač (u klasi Umrihina), da još malo usavrši svoje znanje za budućeg igrača. Usavršavanje u Rusiji je mnogo značilo za oboje. Stekli smo saznanje o tome *šta je u baletu pravo*. Jednom stečeno to nam je orijentir ili stub za dalje akcije. Nakon usavršavanja brzo je postao solista, a onda i prvak novosadskog Baleta.

– U tom periodu od 1973. dobijao sam prve glavne uloge, pa mi je sve to imponovalo i s dosta žara hvatao sam se u koštac sa svim tim.

U razgovoru mu pominjem da nisam nikad čula da je neku ulogu odbio, da je napravio neki skandal, da nije došao na predstavu, jednom rečju da nije bio profesionalan. Smeje se, kao da je njemu sasvim nemoguće biti drugačiji.

– Dajte Svenka, molim Vas, kad se radi onda se radi!

Taj čvrsti sistem vrednosti – pripadanje porodici, biti profesionalan u radu, biti tolerantan na sopstvenu štetu – zadivio me je. Nisam to znala o njemu. Drugi su, naravno, znali. Gde sam ja bila za sve ovo vreme? Videla sam ga samo na sceni, pod šminkom, u kostimu Alberta, princa Zigfrida, u ulogama koje igra, tražeći perfekciju u toj imitaciji drugih, a ne u okviru savršenosti svakodnevice u kojoj živi. Procenjivala sam njegov kontakt sa partnerkama koje su, takođe, u toj (drugoj) ulozi. Hvatam sebe u zabludi: kritičare gotovo ne interesuje privatnost igrača, oni samo komentarišu *igru* igrača, najviše ono što nije. Ali, kad dođu ovakva vremena, da se sačini portret igrača...! Otkrivam da nije sva veličina Rastikina u onome što je on na sceni. Njegova je veličina u onome što je on u ansamblu – u stabilnosti i kontinuitetu prisutnosti među igračima, u tom istom ansamblu tokom ovih dvadeset godina. Mogao je, kao i mnogi drugi, otići u inostranstvo, mogao je štošta drugo raditi uz balet, ali on je hteo da profesionalno igra shodno svojim mogućnostima, da traje. Malo je takvih u SNP-u bilo. Erika i Biljana pre njega svakako. Njegova je veličina što je uvek korektan – partner, solo igrač, a u poslednje vreme gotovo iznenađujuće dobar u karakternim ulogama. Sećam se da sam Iki Otrinu rekla, posle predstave *Stvaranje sveta*, kako me je Rastislav prijatno iznenadio smislom za komiku i da mislim da je tu koreograf dosta iz njega izvukao.

Iko mi kaže – O, ja to znam odavno za njega. On ima mnogo toga u sebi što još treba da pokaže.

Pa šta su onda radili koreografi do sada? Davali su mu uloge lepih prinčeva koji obrću princezu levo desno u piruete, stoje iza njih da slučajno ne padnu; njegov talenat za komiku još treba da čeka. Čini se da se ni koreografi ne bave igračima već sami sobom.

Pričam mu šta sada radim. Pišem jedan rad o slici žene u baletima praizvedbama na sceni Srpskog narodnog pozorišta. Kažem da su svi ženski likovi u okviru tradicionalnog shvatanja žene u nas – ili su zle ili su žrtve.

– Nisam razmišljao o tome.

On mi priča svoje doživljaje sa raznim koreografima. Neki su pokušali da psihološki nijansiraju likove. Hvali Horvata koji je insistirao na tome. Voli da radi sa Ikom Otrinom. Ja ulećem u razgovor s primedbom da Iko voli da radi sa disciplinovanima i onima koji mu se daju, kao što je, na primer, on.

– Erika je bila velika Ikina inspiracija – dodajem.

– Sa Erikom sam počeo solo, sa svim partnerkama sam lepo sarađivao.

Razmišljam o misli Tatjane Večeslave da je duetna igra *sjedinjenje pokreta duša, njihov visoki let*. Biti dobar partner ne znači imati fizičku snagu (mada i to), već imati duh da zajedno sa partnerkom postaneš jedno u letu kroz igru. On naravno nije svestan te svoje prednosti u duetnoj igri. Zapravo, smatra to normalnim. Sedi u fotelji, naspram mene (ima duboke podočnjake, skoknuo je između dve probe *Grk Zorbe* da mi kaže o sebi, kad već dvadeset godina nismo imali prilike da o tome govorimo. Kakva neprirodna situacija). Mora da ide. Uskoro će proba.

Polako se rastajemo. Ostajem sa mojim započetim radovima iz lingvistike, rasutim po stolu, da najpre završim ovaj tekst kojim smo sjedinjeni u istoj aktivnosti – građenju istorije Baleta SNP-a: svako na svoj način – on igrajući, ja pišući.

(Rastislav Varga: dvadeset godina umetničkog rada, SNP, Novi Sad, 1. mart 1996)

Lidija Pilipenko: koreografski Manifest[2]

Banović Strahinja (Beograd, 1981); Jelisaveta (Beograd, 1986); Večiti mladoženja (Novi Sad, 1986); Samson i Dalila (Beograd, 1989); Dama s kamelijama (Beograd, 1993); Vaskresenje (Beograd, 1994); Izbiračica (Novi Sad, 1997).

Najizrazitija koreografska ličnost posle Dimitrija Parlića (1916-1986) u današnjem jugoslovenskom baletu je Lidija Pilipenko. Njen veliki koreografski opus obuhvata: celovečernje balete, jednočinke, televizijske divertismane i minijature, mjuzikle, operete i drame. Time potvrđuje sopstveno uverenje da koreografi danas ne bi trebalo da budu jednostrani, niti da društvo ima prava da izvrsna revijalna ostvarenja svrstava u koreografije drugog reda.

Od raznovrsnih igračkih žanrova, koje je uvek inovirala, praizvedbe[3] su, u beogradskom i novosadskom baletskom ansamblu, onaj deo njenog stvaralačkog opusa koji menja tok razvoja jugoslovenskog baleta. Dve su praizvedbe u novosadskom baletskom ansamblu *Večiti mladoženja* (1986) i, deset godina kasnije, *Izbiračica* (1997).

U sedam praizvedbi tokom 17 godina stvorili ste autonomno viđenje baletske predstave. Uvek Vas interesuje neki opšteljudski problem.

> – Činim to iz uverenja da i balet mora nešto reći savremenom čoveku. U *Vaskresenju* je ta opštost najizrazitija, interesovao me je život pojedinca u vremenu, od mladosti do starosti, vezano za iskustvo o svetu; u *Samsonu* je to pitanje upotrebe pojedinca od strane mase; u *Dami s kamelijama* je ljubav i nevers-

---

[2] Podaci o Lidiji Pilipenko mogu se naći u programima štampanim povodu premijera navedenih predstava, i u kritičkim osvrtima u dnevnoj štampi nakon premijera. U ovde navedenoj literaturi najviše se obrađuje igrački period umetnice, dok se o koreografijama do sada manje analitički pisalo.

Jovanović, M. (1994), *Prvih sedamdeset godina baleta*: Balet Narodnog pozorišta, Narodno pozorište, posebno na str.261-262; Rakić, B. (1982), *Jugoslovenska baletna scena: 1950-1980*, V. Masleša, Sarajevo, str: 59, 80, 99, 120, 131-2, 146; Savić, S. (1995), *Balet*, Srpsko narodno pozorište, Novi Sad, str.86-87; Savić, S. (1997), *Koreografije Lidije Pilipenko*, program za *Izbiračicu*; Srpsko narodno pozorište, Novi Sad; Zajcev, M. (1994), *Igra što život znači*, Muzej pozorišne umetnosti Srbije, Beograd, 123-131; Rein, F. (1980), *Rečnik baleta, Vuk Karadžić*, Beograd, str. 301-2.

[3] Terminom praizvedbe, prvo izvođenje, ovde obuhvatamo samo 7 baleta Lidije Pilipenko koje je sačinila u poslednjih 17 godina (1980-1997). Valja naglasiti da je autorka u mnogim svojim koreografijama unosila inovacije, kao što je slučaj sa *Šeherezadom* i *Ljubav čarobnica*, što zbog ograničenog prostora u ovom intervjuu nije bilo moguće uključiti.

tvo; u *Banović Strahinji* pitanje je ljubavi i oproštenja, u *Mladoženji* je više aspekata ljubavi. *Jelisaveta* je veoma kompleksna predstava jer u njoj deluje i greh i ljubav, ali i opraštanje.

U svakoj praizvedbi u Vašim rukama je sve: osnovna ideja zakodirana u libretu, potpuna igračka realizacija u koreografiji i, konačno, ukupna režija predstave.

– Za mene je najvažnija stvar imati dobar libreto, koji je osnovna vodilja. Dugo radim na njemu, koristim razne izvore, prepravljam, mučim se. Imam ga u glavi kao film, a na planu koreografske datosti realizujem ga *fotos po fotos* sa igračima. Za mene pokreti uvek moraju da imaju osnovu u reči. Pomoću reči dolazim do pokreta. Onda počinje rad s ansamblom, s konkretnim igračima, igra nadograđuje libreto, libreto igru. Svi zajedno sazrevamo. Često kažem igračima – *Pa, kako ne shvatate da ste glumci!*

– Analizom Vaših libreta za praizvedbe, tokom ovih sedamnaest godina mogu se pokazati promene u načinu na koji ste ih oblikovali.

– Prva libreta ponavljaju ustaljenu shemu kakvu vidimo u programima za *Labudovo jezero* i druge klasične predstave: priča se deli na veće celine, činove, slike, uz određenje mesta, vremena, likova i sl. S nagomilavanjem koreografskog iskustva više sam želela da gledalac postane aktivni saradnik priče, da dogradi događaj shodno sopstvenom iskustvu, a ne da mu pričam šta treba da vidi u igri. Tako su u *Vaskresenju*, u libretu samo dve vrste pojmovnih odrednica: naznaka vremena (*detinjstvo, momaštvo, zrelost, usamljenost*) i ono što ga puni životnim iskustvom (*učenje života, spoznaja o ljubav','nova iskustva,'molba za praštanje*). Sve ostalo ostaje gledaocu. Iskustvo me uči da sve više poštujem pravo gledaoca na sopstveni doživljaj igračkog predloška. Jer libreto nije samo tekstualna pomoć gledaocu, ili usmeravanje njegovo na ono što koreograf želi da gledalac u predstavi vidi, već je istovremeno i moja teorija o baletskoj igri kao pozorišnom činu. Hoću da oslobodim gledaoca od mene u njegovom viđenju moga dela.

– Budući da je za Vas tekst obavezna polaznica u avanturu igre, on u svakom od nabrojanih Vaših izvedbi pripada drugačijem žanru: u *Dami s kamelijama* je u obliku oproštajnog pisma voljene voljenom, u *Samsonu* je to molitva, u *Izbiračici* niz dijaloga ili replika iz monologa same Malčike ili onih oko nje. Vi i žanrom hoćete da sugerirate gledaocu okvir u kojem se događaj vizuelno čita.

– Moram reći da su libreta, štampana u programima za određenu predstavu, prethodno prošla niz promena. Na primer, *Damu s kamelijama* sam najpre napisala za film, preradila za mjuzikl, a ostvario se u baletu. Libreto takođe živi svoj život i to želim da signaliziram gledaocima. Bez obzira na to što svaki moj balet u osnovi ima priču, ona je lična svojina svakog pojedinca koji priču gleda, ili u njoj želi da učestvuje. Kao što sam ja imala slobodu da odaberem libreto, tako i gledalac mora imati slobodu da iz njega, ostvarenog na sceni, ponese ono što sam odabira. Zato neprestano dorađujem libreto u zavisnosti od igre i drugih stvari, sve do poslednjeg časa. To je ujedno i objašnjenje zašto su libretista i koreograf uvek ista ličnost u mojim praizvedbama.

– U Vašim baletima ženski likovi su slobodni, ako smatramo da je sloboda biti u stanju izabrati svoju odgovornost. Time menjate dosadašnje shvatanje žene u baletima što pripisujem ženskom senzibilitetu koreografskog posla. Do sada su drugi koreografi samo zakrepljivali patrijarhalno shvatanje o ženi kao podložnoj, pasivnoj.

– Reč *izabrati* samo je naizgled jednostavna. Biti u stanju opravdati odgovornost je najteža stvar u izboru.

– Tako ste i Vi za poslednju stvaralačku inspiraciju u novosadskom Baletu izabrali *Izbiračicu* sa svom odgovornošću koji taj izbor nosi.

– *Izbiračica* dugo živi sa mnom, skoro deset godina. U međuvremenu sam radila druge balete, a ona je ostala kao neka vedrina nedosegnuta. Najpre sam htela da napravim komediju, ali *Izbiračica* Koste Trifkovića samo je naizgled laka i dopadljiva komedija naravi. Mnogi dramski reditelji su je kod nas postavljali i znaju sve *podvodne mine* ovog teksta koji se može čitati uvek na nov način. Tokom rada postala sam svesna širine značenja svake replike, svakog dijaloga. Tekst je zvonio u meni, širio se. Konačno je bilo sve tu. Kompozitor Mulić je sačinio zahvalnu muzičku strukturu.

Ostala je ona koja bira, Malčika, i ja s njom. Kao da smo morale da se razračunamo. Ona je imala pomoć svih onih drugih u tekstu i u igri: roditelje, Savetu, konačno, Tošicu koji ju je beskrajno voleo. Ja sam ostala sama da završim predstavu i sebe upišem u nju.

Radeći na likovima, na njihovoj karakterizaciji, koreograf se poistovećuje sa njima, ali ih sve više analizira i na neki način ih posmatra i oni nisu više kod mene samo u sali, oni su kod mene u mislima.

Naročito Malčika!

U karakterizaciji Malčike reč je o ljudima koji lagodno prolaze kroz život, koji odabiraju samo ono što im odgovara. Poruka je u predstavi upućena upravo njima, da tako ne može biti uvek. Zato sam ljubomorno čuvala Malčiku kao izbiračicu i želela da je menjam. Da bi je na kraju ponovo prigrlila, morala sam dobro da je promenim, najpre da je kaznim, što se dešava u snu, da bi ona ostala negde moja na javi, opravdana, da bi i dalje pripadala meni.

Verujte mi, to je trenutak kad sam osetila da je *Izbiračica* izabrala mene, baš u ovom trenutku, u ovom ambijentu u ovom gradu. Prosto neverovatno. Ostajem bogatija za jedno koreografsko iskustvo, ostajem iscrpljena za jedno životno iskustvo.

– San je teatarsko sredstvo izražavanja koje često koristite u svojim baletima. Da li je san samo teatarska forma da bi se razrešio neki koreografski događaj?

– Ne, san je deo moje filozofije življenja. Verujem u poruke iz sna i zato ih koristim i u koreografijama kao odnos ja-teatar. Jer osećam međuzavisnost poruke iz sna i događanja u realnosti.

I tako se sve sretno završilo!... Da li uvek tako biva?... Ja sam birala i našla sam para, ali na pozornici; u životu češće se događa da izbirač nađe otirač! poslednje su Malčikine reči upućene publici.

– Mora se birati i tragati. U mojoj igračkoj i, sada, koreografskoj karijeri, odabravši jedan put morala sam za njega da se iznedrim, a to je nekada izgledalo kao da sam našla *otirač*, da bi već u nekom drugom vremenu ili u nekoj drugoj situaciji to bilo shvaćeno kao novi put. Ti mnogi *otirači* su zapravo PUT. Svaka nova koreografija bila je teška za mene, a onda su stizale nagrade, te završnice koje publika vidi. Samo ja vidim taj beskrajni PUT kojim još treba da idem. Ali onaj stvaralački događaj koji prođem zajedno s ansamblom, toliko je za mene bolan, da uvek mislim da deo mene odlazi s novom premijerom.

– To istovremeno i hrani tu Vašu veliku energiju koja se nanovo akumulira u svakom novom darivanju publici, počevši od *Darinkinog dara*.

– Darinka je za mene bila vrhunac mog igračkog opusa – biti obična žena, a Majka Hrabrost, što Darinka jeste, za mene je vanvremenska poruka koju vučemo iz svakodnevnog života. Darinka se, u ime viših ciljeva, žrtvovala; silovali su je u ratu

kao i njene dve ćerke. Darinke smo sve mi koje smo u stanju da izaberemo žrtvovanje za više ciljeve. Kompleksan problem žrtve – jedno je od tema u mom stvaralačkom opusu.

– Danas ste ponovo na funkciji direktora Baleta Narodnog pozorišta. To je bio i Vaš izbor. *Izbor* je samo naizgled obična reč.

– Umetnik uvek ima mogućnost izbora. Najpre sam počela da gradim neke nove oblike s Baletom Narodnog pozorišta na funkciji direktora pre nekoliko godina, kada se promenila uprava s kojom nisam imala ništa zajedničkog, moj izbor je bio odlazak. U toku ovih nekoliko godina stvarala sam i sazrevala. Sada nastavljam, pre svega, obnovom moga baleta *Samson i Dalila* za koji postoji interesovanje i u inostranstvu. Postavljam i novi kratak balet na klavirski koncert Sergeja Rahmanjihova. U pregovorima smo sa francuskim koreografom i pedagogom od sledeće sezone. Ansambl mora izaći u svet i postati deo svetske scene, što sada još uvek nije. Svakako će biti mogućnosti za afirmaciju mladih koreografa. Obnova *Labudovog jezera* Dimitrija Parlića je već otpočela time što je trenutno u ansamblu teoretičarka baleta gospođa Zolotova koja priprema ovu predstavu. Naš je dug prema Parliću da čuvamo njegovo najbolje koreografsko delo kao sopstveno baletsko nasleđe.

– Nakon dugogodišnjeg sopstvenog iskustva u koreografiji, da li drugačije vidite udeo Parlića u Vašem stvaralaštvu?

–Mita me je doveo u ansambl još kao učenicu baletske škole. On je, toga sam ja danas jako svesna, nesumnjivo bio, i ostao, sa mnom u toku ovih dugih godina i moje igračke karijere, pogotovu u periodu bavljenja koreografijom; on je postao moj – toliko puta radeći koreografiju vidim Mitu.

Njegov udeo vidim u pedagoškom nasleđu. Prvo, Dimitrije Parlić je, gledajući igrača ili igračicu, znao da prepozna ono najbolje što u sebi nosi. On je umeo da iz zadnjeg reda vidi igračicu kojoj će dati ulogu i za koju će napraviti ulogu. Ja sam išla tim putem.

Drugo je mudrost Mite kao koreografa. On nije tražio tvrdoglavo samo svoje, jedno jedino autonomno rešenje, nego je vodio dijalog s igračem. I taj kvalitet sam preuzela u svom koreografskom radu. Inače, on nije radio praizvedbe kao ja, sem *Katarine Ismajlove*, i teorijski o igri mislimo drugačije.

Mita je bio jako jednostavan čovek i sada, nakon tolikog iskustva u sopstvenom radu s igračima, shvatam potrebu za tim.

To je sve ostavština Dimitrija Parlića u meni, čega nisam bila svesna, i sada čujem tu njegovu jednostavnost i ležernost – *More bre stani, ʻajde nešto sama...*

Nikada ja ne bih imala ovu sigurno dobru, poverljivu, tajnovitu, s poštovanjem, s odanošću snagu premošćivanja nekih stvari u radu s igračima, radeći na koreografiji, da nisam poznavala Mitu takav kakav je bio.

– To znači da njegov doprinos nije samo u njegovim koreografijama koje se danas obnavljaju.

– On je svakako veliki koreograf, u svima nama. I to treba da čuvamo, taj duh jednostavnosti, potpune predanosti umetnosti, on je imao jedno poštenje, stalno traženje, on je bio širok čovek. Umeo je da ceni učinak drugih. Na primer, meni je, dosta dugo nakon moje prve koreografije, rekao – *Jedini koreograf posle mene bićeš ti*. I onda, kada Mita nije bio tu, udisali ste njegov kiseonik preko koreografija. To je bio Mita Parlić. Dakle, on nije bio prisutan kao šef, još manje kao dobar organizator! On je dolazio na svoje predstave, pratio kako se igrač razvija, velik pedagog. Njegova zaostavština nisu samo koreografije, a imao ih je i dobrih i loših. One koje su izuzetno važne obnavljaćemo. Ja sam protiv toga da se pod imenom čuvanja imena Dimitrija Parlića događa čerupanje tog istog Parlića, da bi se pravio lični imidž.

– Znači da nosite Parlićevo poslanje za budućnost.

– Imam gotovu skicu za balet *Rat i mir*, to je samo susret Bolkonskog i Nataše Rostove. Ali ono što me stvarno vuče jeste Bora Stanković. On je apsolutno bio jedna tajnovita ličnost, tragična, što vidimo kroz njegova dela. A, u biti, on je bio možda još i tajnovitiji i burniji, luđi. Jedan ekstrem ne samo u odnosu na sve zakone koje je propisivala sredina, nego uopšte život. Ima pripovedaka u kojima se vidi kako on razmišlja o ženama, šta on doživljava, kako ih razume. Bora me interesuje, jer je on sam u tom kamenu negde, u tim uličicama, u tim nekim dvorištima zatvoren... Zašto Bora ne bi imao i psihologiju neke žene stešnjene u toj sredini, pa je iz toga proizašlo sve što je napisao o njoj. Interesuje me pojedinac kao primer sputanosti individue sredinom.

(*Pozorište*, 1997)

Libreto se može čitati kao ispovest koreografa

(razgovor sa Lidijom Pilipenko)

Baleti praizvedbe Lidije Pilipenko: *Banović Strahinja* (1981), *Jelisaveta* (maj 1986), *Večiti mladoženja* (14. decembar,1986), *Samsonov uspon i pad* (11.decembar,1989), *Dama s kamelijama* (29. mart 1993) *Vaskresenje* (1994), *Izbiračica* (Novi Sad, 12. april 1997).

Lidija Pilipenko je toliko novog dala u svakoj od praizvedbi tokom petnaest godina intenzivong koreografskog rada, a gotovo sve su otišle u nepovrat. Domaća jugoslovenska baletska javnost počela se ove godine intenzivno baviti koreografskim opusom Dimitrija Parlića kome je učinjena nepravda time što su mnogi njegovi baleti zaboravljeni. Poučeni njegovim iskustvom, verujem da se neće dogoditi isto i sa baletima Lidije Pilipenko koja je u mnogo aspekata njegova naslednica. Barem Srpsko narodno pozorište treba da brine o onim praizvedbama koje su stvorene za njegovu publiku.

Lidija Pilipenko je postavila sedam praizvedbi od 1981. do danas. U radu se oslanjala uglavnom na domaću kulturnu baštinu čiji su deo i dve praizvedbe izvedene u Baletu SNP-a: *Večiti mladoženja* (1986) i *Izbiračica* (1997). Samosvojsnost baleta praizvedbi u našoj sredini nije dovoljno cenjena, što može da potvrdi razgovor koji smo vodili sa njom u nekoliko navrata. Najpre februara 1995. godine, kada je balet *Večiti mladoženja* vec 10 godina nevidljiv, a *Izbiračica* postojala samo u obliku libreta koji niko nije hteo da izvodi. Razgovor je dovršen neposredno pred njenu premijeru (aprila 1997), kada je Lidija Pilipenko ponovo na funkciji Direktora Baleta u Narodnom pozorištu u Beogradu.

– Radili ste dve velike praizvedbe u Baletu SNP-a. Obe su vezane za vojvođansko tle. Najpre *Večitog mladoženju* Jaše Ignjatovića pre deset godina, sada *Izbiračicu* Koste Trifkovica. Kakva su ova dva iskustva?

> – *Mladoženja* je bila velika premijera u Baletu SNP-a. Zatim je odigrano samo pet predstava, promenila se uprava Baleta, predstava je skinuta s repertoara, kostimi uništeni i predstava je zapravo nepovratno nestala. Nikad neću prežaliti tu sudbinu *Mladoženje* koju je imao. Ovog trenutka imam samo jedan radni snimak sa probe, ne mogu da ga odgledam od tuge. Ja sam *Mladoženju* radila iz nekog svog straha i hladovine. Kad sam

ušla u materiju Jaše Ignjatovića, kad sam shvatila tu porodičnu tragediju, jako sam se srodila, pretvorila sam se u jedno posmatranje situacije u drugoj sobi. Onda je trebalo te odnose da napravim u baletu. To je bilo teško. Vi nemate nigde opravdanost za masu, sve je razmišljanje. Šamika je jako kompleksan lik, i za dramske umetnike. Neki glumci ga igraju kao homoseksualca, ali Šamika nije to. On je beskrajno zaljubljen u sebe, on je apsolutno aseksualan, a pri tom najviše ljubavi oseća prema sebi, prema svojoj lepoti, prema svom izmišljenom životu. Dakle, trebalo je najpre osmisliti likove i njihove međusobne odnose, a onda dodati sve drugo. Libreto sam dugo radila, zatim sa zadovoljstvom sa igračima, a onda predstava nestaje sa scene, čini se zauvek!

– Zatim ste do *Izbiračice* radili i druge praizvedbe.

– U međuvremenu sam radila druge balete, a *Izbiračica* mi je sve vreme bila nedosegnuta vedrina i ja sam njen prvi libreto uradila još davno. Ali *Izbiračicu* niko nije hteo da igra. Ona stvarno pripada ovoj sceni i ovom podneblju u Novom Sadu. S druge strane, odabiram samo odeću za nešto što je opšteljudski problem jer me u koreografiji uvek interesuje upravo to. U ovom slučaju to su oni ljudi koji lagodno prolaze kroz život, koji odabiraju samo ono što im odgovara. Poruka je u predstavi upravo njima, da tako ne može biti uvek. Zato sam ljubomorno čuvala Malčiku kao izbiračicu, i želela da je menjam, da bih je na kraju ponovo prigrlila, ja sam morala dobro da je promenim.

– Koliko je premijera *Izbiračice* realizacija onog što je najpre zamišljeno kao predstava?

– Prvo čitanje teksta *Izbiračice* donelo je prvu impresiju i toga trenutka vidim predstavu generalno. Vidim neki putić kojim pođem. Kad je o *Izbiračici* reč, moram reći da sam imala mnogo vremena za razmišljanje o libretu, onda razgovori sa kompozitorom. Moj dijalog sa *Izbiračicom* počeo je kad smo počeli rad sa ansamblom. Više je nisam videla kao jednu lepu igrariju bez obaveze i bez poruka. E, tu se dogodio preokret. I moja prva zamisao scenografije bila je drugačija. Najpre sam zamislila ogroman krevet koji visi preko cele scene, i, kad ugleda Malčika tatu i mamu, pukne jastuk sa perjem i razleti se po celoj sceni. Htela sam da kompletan dekor visi u prostoru, fotelje, sto za vreme bala i slično. U realizaciji je to moralo da otpadne. Hoću da kažem da je od prve zamisli do potpune realizacije dug put promena i uigravanja sa svim drugim ljudima u timu, a pre svega menjam se ja kao koreograf.

– Radili ste i *Samsona i Dalilu*, između *Mladoženje* i *Izbiračice*. Predstava je ponovo na repertoaru Baleta u Beogradu. Retko se događa da se praizvedbe ponove na istoj sceni.

– Da, to je takođe bilo praizvođenje. *Samson* ima opšteživotni problem. On je u službi vlasti, to je tragičan lik koji prolazi kroz vreme. Samsona je izmislio narod jer mu je potreban vođa. On postaje vođa i pristaje na tu golgotu. Tu upoznaje osobu koja nije na njegovoj strani. I plaća cenu svoje strasti i ljubavi upravo od svojih, kojima je dao i krv, i život, i sve. Plaća tu ljubav, koja je naravno potpuno jedan ljudski čin. Ja sam protiv toga da on bude kažnjen. Kao što sam vam rekla da sam pacifista, da sam osoba koja ima svoje mišljenje u odnosu na politiku i na život i na slobodu. I šta se desi, desi se to, da Samson pristane da plati tu cenu u ime te ljubavi, i shvati tu izigranost, i sve to što se desilo, i dolazi do neke ravnoteže, gde on ostaje čist, gde on kao jedna misao odlazi dalje i ostaje u kosmosu, a svi oni iza njega ostaju u pepelu. To je meni Samson. Ja nisam Samsona pravila zato što ima dugu kosu. Ja jesam pošla od *Biblije*, ali mene je interesovalo opšteljudski problem kod *Samsona*: *šta biva kad se žrtvujemo za svoju ljubav koju okolina ne prihvata.*

– I to je dato u epilogu?

– Jeste.

Ja, bez imena i poziva,
rodio sam se i zalutao u
novi meni nepoznati svet.
Sa mudrošcu i strepnjom
da više znam ušao sam
slobodno među njih.
Bio sam srećan.
Ali sam bio srećan i kada
slobodno odoh od njih.
Slobodu drugih ostavio
sam zarad ljubavi. A slobode
se proždiru, postaju neprijatelji
jedan drugoj.

To je taj tekst. On je iskustvo i filozofija života mnogih velikih, a ne samo Samsona.

– Libreto za Samsona i Dalilu pisan je u žanru lične ispovesti glavnog junaka. Netipično za žanr libreta u kojem su naznake mesta, vremena i svega ostalog, što je gledaocu potrebno da shvati balet na sceni. Čini se da se libreto može čitati i kao ispovest koreografa.

– Sad ću vam reći kako izrasta stvaralac tokom sticanja iskustva. Kad sam pisala libreto za *Jelisavetu i Banovića*, pošto je to jedan stereotip kako mi zamišljamo da radi gledalac: sedne u gledalište, pročita tekst, pa prva scena desiće se ovo, pa Mika juri Lazu, pa Laza juri Miku i tako dalje. Ja moram reći da je vremenom to meni postalo nepodobno. U *Samsonu* sam htela da uradim drugu stvar, da dam slobodu gledaocu, ne da mu ja prejudiciram. I onda sam pribegla ovom, da se on nađe u tome. *Ja, Samson* i ide njegova lična ispovest gledaocu koji onda na osnovu nje gradi svoju viziju predstave. Naravno da sam i ja sama u tome. Radim predstave u kojima pronađem nešto za svoj problem ili za one sa kojima živim.

(Pozorište, april – jun 1997, str. 2 – 3)

Balet i opera kao izvorna romska igra i pesma

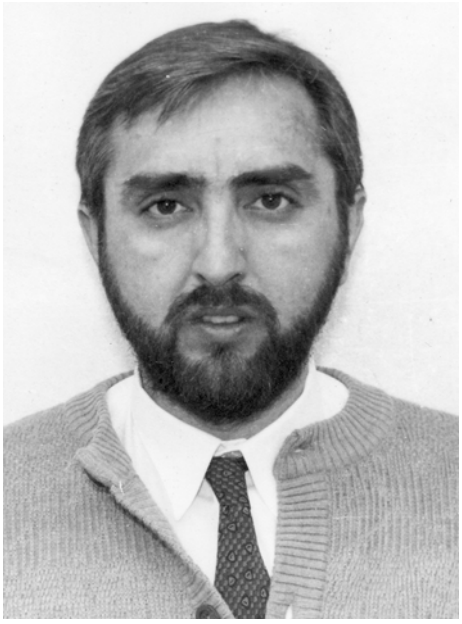
(intervju sa Zoranom Mulićem)

Zoran Mulić (1957) je jedan od retkih kompozitora mlađe generacije u Novom Sadu koji se opredelio za stvaralaštvo u baletskoj muzici. Pre deset godina, uz libretističku saradnju s Lidijom Pilipenko, oformio je partituru *Večitog mladoženje*, a u ovoj sezoni nam je podario *Izbiračicu*, u saradnji s istom koreografkinjom. U pripremi za intervju nismo pronašli podatke o Mulićevom stvaralaštvu, sem jedne analize Dušana Mihaleka od pre deset godina, kada je Zoran Mulić bio na samom početku svog stvaralaštva (simfoniju i simfonijetu, zatim koncert za violinu i simfonijsku poemu *Orijent ekspres*). Od tada pa do danas Mulić je stvorio nekoliko muzičkih dela, pored dva baleta, a dugi niz godina je dirigent Tamburaškog orkestra RTV Novi Sad, Subotičkog tamburaškog orkestra koji je najpre 1989. godine, a zatim ponovo ove (4. april 1997) dobio Prvu nagradu u amaterskoj konkurenciji u Belgiji u gradu Nerpeltu (na takmičenju mladih do dvadeset i pet godina starosti) u konkurenciji sto orkestara iz Evrope.

– Igra, pesma, tambura, sve je to deo našeg vojvođanskog okruženja, našeg detinjstva. Može li se reći da si imao srećno detinjstvo?

– Imao sam jednostavno, srećno detinjstvo, bio sam okružen ljubavlju, majka i otac su stvarno za nas učinili sve. Ja sam bio dobar đak. Voleo sam da radim, da vežbam.

– Tvoj otac je bio muzičar, brat je, takođe, muzičar, da li je to kod vas tradicija?



– Pa, svi su svirali: moj deda je svirao, moj otac, moj ujak, sva moja rodbina, to su svi svirači bili. Prosto rečeno, kafanski svi-rači. Ja sam prvi obrazovan muzičar u porodici, a sada i moja deca idu u muzičku školu. Ma-da, moram ispričati moj slučaj. Ja sam se rodio u Novom Sadu, ali smo se ubrzo preselili u Bač-ku Palanku gde sam živeo sve do šestog razreda osnovne ško-le. Vratili smo se u Novi Sad kad sam bio u petom razredu Niže muzičke škole. Tada sam bio godinu dana primljen na probni rad, jer su smatrali da sam ne-talentovan. Morao sam da polažem neki prijemni i onda su mi rekli *nije talentovan, pa eto godinu dana, da vidimo šta će biti.* Tako je počelo. Nisam ja u početku odskakao u srednjoj školi. Možda u nekim predmetima, harmonija, kontrapunkt, predmeti u kojima je radom trebalo pokazati i znanje i talenat. Zapravo, u početku je izgledalo da ću studirati klavir, jer sam relativno dobro svirao klavir. I na četvrtoj godini u Srednjoj muzičkoj školi u meni se nešto preokrene, pukne u glavi, Jednostavno, i ja nekako – neke zadatke koje sam uradio, profesori su dobro primili, pre svega profesor Hranislav Đurić, Ilija Vrsajkov i Dušan Plavša – odlučim da idem na kompoziciju.

– I tako si nakon diplomiranja došao u Balet Srpskog narodnog pozorišta da budeš korepetitor na probama i vežbama u baletskoj sali. Sklonjen od očiju javnosti. Čini se da je to vreme bilo korisno za tebe, gledano iz današnje perspektive.

– Ja sam posle Akademije prihvatio taj posao, jer je trebalo nešto raditi. Tu sam proveo dve godine. Ne da mi je koristilo, nego je to jedno od najdragocenijih iskustva. Zašto? Zato što ja, kad dobijem libreto i kada koreograf od mene traži određeni karakter muzike, znam koje korake može da koristi na muziku koju stvaram. Da li će to biti mali skokovi ili veliki, zatim kako mora da se završi varijacija, ako je adađo ili je ženska varijacija,

ako je muška varijacija, znam da će imati velike skokove, da mora ići na manje, ili na dijagonalu, otprilike, ja sebi već u glavi imam, da li će sad baš biti tako to se posle pokaže, ali dok stvaram, istovremeno u mislima igram neku od tih mogućnosti koje znam da su u baletu uobičajene. Svi veliki baleti su otprilike rađeni na taj način. Ja sam mnogo pravih belih baleta prosvirao i držao u prstima, ili u glavi. Prvo sam radio predstavu kojom je otvorena nova zgrada Srpskog narodnog pozorišta, *Ohridska legenda*, s Verom Kostić osamdesete. Onda sam radio *Labudovo jezero* s Verom Bokadoro, pa *Don Kihota* s Ikom Otrinom, onda *Žizelu* s Milicom Jovanović, pa *Silfide*. Svirajući te klasične balete, učio sam kako se za balet piše, ali sam mnogo naučio i o baletskim pokretima uopšte, slušajući koreografe kako rade s igračima i pedagoge kako zadaju vežbe. Jednom rečju, moje iskustvo baletskog korepetitora ne može se nadoknaditi nikakvim studijama ili učenjem iz knjiga o komponovanju za balet.

– Saradnja sa Lidijom Pilipenko izgledala je pre kao simbioza dvaju umetnika, nego kao vidljivi znak nezavisnih stvaralaca.

– To je nešto neverovatno, što se ne može jednostavno rečima opisati i objasniti. Mi, kad smo radili *Večitog mladoženju*, bio sam pre svega deset godina mlađi i drukčije sam razmišljao. Ali, od prvoga trenutka, jednostavno, kao da je ona u meni i ja u njoj. Ona meni da libreto, ja uradim, ona presluša, kaže – *Zorane, to je to, ja nemam šta da Vam kažem*. Jednostavno, razumemo se pogledom, nekim nemim jezikom, ne mogu da Vam to objasnim. Ono što mene kod nje oduševljava, što jako utiče na kompozitora, to je njena muzikalnost. Jer ona, na primer, kada sasluša muziku, ona tačno kaže ovo mi odgovara, ovo mi ne odgovara. Ona će vama pevati na neki svoj način, na primer, ono što ona čuje, što vidi kao koreograf, ona već vidi u slikama na sceni, mahom i peva to što vidi i onda, na taj način pomaže kompozitoru. Tako već znam šta će ona tu da uradi, gde treba da bude podrška, jedna ili dve... To znači da moram za orkestar da napravim jedan veliki krešendo kojim će se dozvoliti realizacija, ili te vazdušne podrške ili neke obvotke. Sve zavisi od karaktera muzike. Najbitnije je da karakterom muzike pogodite karaktere likova. Ako ste to uradili, ako ste dobili pravi motiv, rešili ste problem.

– U *Izbiračici* ima i pevanja. Zašto je bio potreban hor ženskih glasova?

– To je kada Malčika sanja. U snu je sve dozvoljeno. San je potpuno nadrealistički. Prema tome, u njemu je trebalo da se uve-

de efekat koji je nešto što je potpuno van nekog uobičajenog klišea. To bi u teatarskom jeziku značilo uvesti u balet ono što je van njegove forme, a to su bili ti glasovi pevačica na sceni dok igra teče. U snu mi čujemo glasove, neko pevanje, anđeosko. Možda je trebalo to režijski drugačije rešiti, da se glasovi samo čuju, a ne i pevači vide, ali to nije moj posao. Prvobitna je moja zamisao bila da se i tamburaši pojave na sceni, ali se pokazalo da ne odgovara atmosferi sna, pa smo ih stavili u orkestar. Videli ste da se u snu čuje smenjivanje nekih tonova koji su i disonantni u odnosu na sve drugo. Tako smo dobili tu atmosferu uzbuđujućeg sna. Jer, Malčika u snu prepoznaje svu veličinu Tošicine ljubavi. To je neka improvizacija, neki tonovi koji podsećaju na pravoslavlje. One samo kažu *Malčika*, i pevaju sve na slogove, kao kad sanjate san. Samo na jednom mestu (kada je opomena da ne može da se igra ljudskim životima, ne može da misli da je centar sveta, da se sve vrti oko nje) pevačice ponavljaju reč *Malčika*. To se dešava kao i nama u snu: haos, pa ponovo neki lepi deo.

Prepoznali ste u adađu Savete i Štancike romsku uspavanku. Tu je zapravo stilizacija ove divne pesme iz romskog folklora. Trudio sam se da u ovoj partituri iskoristim sve što mislim da je dobro: nešto iz romskog melosa, onda tu disonanciju koja je karakteristična za moderno komponovanje, pa vojvođanski melos. To je u uvertiri i na balu je to Gajdaško kolo. Hteo sam da pokažem kako smo mi, Vojvođani, samo naizgled pitomi, ali u nama je i neki inat, kroz pitomost sam hteo da pokažem da imamo svoga. Uveo sam motive vojvođanskog folklora, ali to nije prosto citat iz narodne muzike već je to glavni motiv koji se provlači, ali kaže nešto novo i o Vojvodini. Ja mislim da možemo slediti nove tekovine, ali u muzici one moraju biti zasnovane i na tradiciji. U muzici morate dati sintezu svega što je dobro, a u njoj onda možete ubrizgati nacionalno, da se zna odakle je.

Veliku zahvalnost dugujem svima koji su radili *Izbiračicu*, a bez kojih jednostavno ne bih mogao opstati, a to su pre svih maestro Miodrag Janoski, orkestar SNP-a s predivnim koncertmajstorom Imreom Lakatošem, kao i ceo ansambl Baleta s izvanrednim solistima koji su svoje role doneli na maestralan način. To se sve ne bi moglo realizovati bez podrške, kako direkcije Baleta, tako i uprave SNP-a.

– Motive iz vojvođanskog podneblja i muzike već si koristio u svojim kompozicijama.

– U kompozicijama koje sam stvarao za tamburaški orkestar je jedna među prvim kompozicijama bila *Vojvodina*, gde sam Vojvodinu video na jedan drugi način. Kod mene Vojvodina jednostavno treperi na suncu, onda taj vazduh koji na prašini lebdi. (Dobili smo i priznanje na festivalu u Osijeku 1984). Tu su dugi tonovi, fuga, a iza toga lebdi vibrafon koji je, ustvari, taj vazduh topao, ja se toga sećam u Bačkoj Palanci, kao klinac kad sam trčao po prašini. To je bilo predivno! Prašina sve šorom, mi trčimo u gaćicama bosi, vučemo noge, prašina se digne, oči nam se samo vide, i prašina, prašina, a vidite onaj vazduh od one vrućine leti od žege, ono kako treperi vazduh nad tom prašinom. To sam hteo da pokažem tim vibrafonom, kao kad odjedanput pukne neki zvuk i ponovo se sve vrati u jednu tišinu u jednu ravnicu, a iznad toga samo treperi vibrafon.

– Mnogi su hvalili muziku posle premijere *Izbiračice*. Da li bi se nešto u partituri moglo promeniti nabolje?

Sigurno da postoje mesta koja bi se još mogla doraditi. Tu su dva koloseka, jedan kolosek je kompozitorski, a drugi je orkestratorski. Vi možete da smislite fantastične teme, kompozitorske, da vam je jasna kompozitorska misao, da uradite perfektno sve, a kad orkestrirate može da bude vrlo loše. I može da bude obrnuto, što je istorija pokazala. Bilo je kompozitora koji su bili izvanredni orkestratori a loši kompozitori, ali ta orkestracija je nadopunjavala to što su manje inventivni, što nemaju bogatu maštu i tako dalje. Ali bilo je i kompozitora gde su bili sjajni, gde im je misao bila jasna, čista, kristalna, ali kao orkestratori su bili jednostavno slabiji. Ali, onda opet, ta kompozitorska misao nadopunjuje nedostatke u orkestraciji. Što se tiče čisto kompozitorskih principa i zakona, tu ne bih ništa menjao. Smatram da mi je u odnosu na *Večitog mladoženju* sada misao mnogo jasnija, preciznija, jednostavnija i to sam postigao u *Izbiračici*.

Ja sam to stvorio u jednom periodu svog života i taj je period mog života tada bio, a ovog trenutka nisam ono što sam bio pre sedam meseci. Ovoga trenutka sam sada ova ličnost, iskustvo koje sam stekao sa *Izbiračicom* iskoristiću za neki moj budući rad.

– Šta bi još hteo da uradiš u muzici?

– Meni je životni san da napravim operu o Ciganima, a ovo je sve polagana priprema. Opera, koja će se pevati na ciganskom, koja će govoriti o Ciganima, koja će biti posvećena njima, koja će biti prva ciganska opera. No, smatram da treba još da učim,

da neke stvari koje osećam kao nedostatak moram da naučim, pa da pišem određeni broj kompozicija i onda tek dolazi opera. Moram još sazreti i kao ličnost. Za libreto imam glavnu konstrukciju, ali moram da stvorim krug ljudi, kojima iskreno verujem, da neće prodati jeftino tu ideju. Tom operom pre svega želim da se drukčije gleda na Cigane, da nas ne gledaju kao ljude druge vrste, nego da se pođe od unutrašnje duše i unutrašnjeg osećanja. To delo ne bi trebalo da doživi sudbinu dosadašnjih dela naših romskih stvaralaca. Pogledajte neku našu pesničku zvezdu: Jovana Nikolića, slikara Zorana Tairovića, sve su to izvanredni umetnici. Ustaljeni sistem vrednovanja kod nas jednostavno ne dozvoljava da većina ciganske dece ide nekim normalnim putem. E, sad, ja sam imo sreću što moj otac ima i srpske krvi u sebi, njegov otac je bio Srbin, a mati Ciganka, on je želeo da ja idem nekim drugim putem nego, uobičajenim, kojim Cigani idu.

– To je Tvoj doprinos romskom pitanju kod nas.

– Smatram da se moramo afirmisati znanjem i kvalitetom, a ne agitacijom. Time se malo može postići. Napraviti nešto jako dobro, gotovo savršeno, to onda simboliše celu grupu, narod, tada se stvara smisao za poštovanje uzvišenog i nedodirivog, pa se zaborave prizemne stvari koje se pripisuju Ciganima. Ako stvorim tu operu, ako se dobro procenjuje što sam napravio u baletu i ako smo dobili tolika priznanja sa tamburaškim orkestrom, onda mislim da sam na pravom putu da pokažem koliko mogu da uradim za umetnost, a posebno za svoj narod.

– A tamburica nije deo Tvog muzičkog obrazovanja?

– Ne. Ja uopšte ne sviram tamburu, za nju me vezuje jedna velika ljubav. Moj deda je svirao najpre u orkestru Radio-televizije Novi Sad. Volim tamburice zato što je to deo naše vojvođanske duše, zato što je to simbol Vojvodine, simbol ravnice.

– Na koncertu održanom 28. aprila 1996. bila je i kompozicija u kojoj se osećaju motivi duhovne pravoslavne muzike.

– Na tom koncertu sam hteo da pokažem više stvari. Prvo, da je tambura kao naš narodni instrument zapostavljena i neravnopravna u odnosu na neke instrumente, na neku porodicu klasičnih instrumenata, a da ima neslućene izražajne mogućnosti i da jednostavno treba da ima drugačiji status u umetnosti. Drugo, velikom završnicom u kojoj hor peva *Slava Bogu na visini* želeo sam da pokažem kako tambure mogu uzvišeno izražavati taj najviši stepen duhovnosti koji osećam u pravoslavnoj muzi-

ci. Duhovnom muzikom sam se dosta bavio i još uvek imam mnogo želja baš u toj muzici.

– Boriš se protiv diskriminacije među instrumentima, a gotovo da to ne činiš kada je reč o diskriminaciji Roma u našoj sredini.

– Ne bih se sasvim složio. Borim se, možda drugim sredstvima od očekivanih. Stvaram i to činim na najbolji način koji mogu. Mislim da kvalitetom i znanjem možemo da prevaziđemo sadašnje predrasude da ono što rade Cigani nema kvalitet.

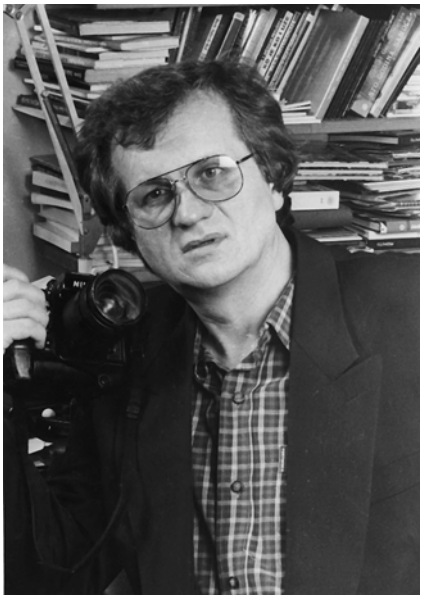
– Kad sada završavamo razgovor, čini mi se da se zapravo baviš onim što je osnovna karakteristika Roma, a to je igra (balet) i pesma (opera).

– Samo na način i u obliku koji će nas predstaviti kao deo, ili kao pripadanje kulturnoj Evropi.

(Pozorište, april – jun 1997, str. 5-6)

Profesija – fotograf baleta

(intervju sa Branislavom Lučićem povodom obeležavanja 20 godina rada)



Branislav Lučić je dugi niz godina prisutan u baletskoj fotografiji, pa danas podrazumevamo da je tu. Njegove fotografije su predstavljale Balet SNP u različitim prilikama: pro-mocijama, konferencijama za novinare, katalozima. Najčešće su ostajale nepotpisane, jer autoru nije stalo da se predstavi on, već ono što je na fotografiji. Tako smo do sada sasvim malo znali o njegovom estetskom, profesionalnom i opšteživotnom putu. Tek kada obeležava dvadeset godina svog profesionalnog rada, uspevamo da saznamo nekoliko podataka.

– Baletska fotografija je kod nas zanemarena pozorišna komponenta. Čak nisam čula da je neko posebno o njoj pisao ovde. U stranim baletskim časopisima se najviše divimo fotografijama koje su, naj-

češće, potpisala velika fotografska imena. U poslednjem broju *Orchestre* lepu fotografiju Lidije Pilipenko koju si snimio nisu potpisali.

– Baletska fotografija nije, i dugo još neće biti, dovoljno uvažavana! Profesionalno fotografisati baletsku igru, sasvim je specifičan i mukotrpan posao. Balet je igra sastavljena od pojedinačnih pokreta koji se u sukcesiji, ili u lancu, ostvaruju u prostoru i vremenu, a nešto što je mirovanje (u jednom trenutku na jednom mestu pod jednim svetlom), samo je jedan, i to redak, trenutak u ovoj scenskoj umetnosti, koji fotografija treba da zabeleži. Kad pomislimo na balet, uvek imamo na umu dinamiku, kretanje u prostoru i vremenu, a kad kažemo *idemo da se fotografišemo*, zamišljamo jednu statičnu, nameštenu, situaciju, najčešće u nekom studiju za koju podešavamo prostor, vreme, svetlo i ostalo. Pogledajte kako snimaju fotomodele u časopisima za to rezervisanim! Može se, naravno, i baletski ansambl ili solisti „namestiti" za slikanje To se i događa na generalnim probama za koje u rasporedu piše da su *proba sa kostimima i slikanjem*. Ali ja govorim o fotografisanju igre kao živog oblika događanja na sceni u kojoj jedan uhvaćeni trenutak treba da nas, gledaoce, veže za karakteristike sadržaja igre, da uhvati poruku celog baleta.

– To je zanat? Ili umetnost koja se uči iskustvom?

– Da bih napravio fotografije za neki baletski događaj, moram najpre da gledam predstavu, ili probu, više puta. Sada, nakon dugog iskustva u SNP-u, znam i specifičnosti pojedinih igrača (koji su duže u ansamblu, naravno). Naučio sam da igra na sceni ima svoj ritam, uz ritam muzike, ali i da svaki pojedinačan pokret, na primer, skok, ima svoj ritam.

– To znači da se razumeš u balet!

– Pa, ne znam. Ako snimam za vreme predstave, onda je na sceni i osvetljenje koje je deo radnje na sceni, ali ne mora odgovarati fotografisanju. Na primer, II čin *Žizele* gde je u pitanju noć (tačnije ponoć).

Da bi nešto bilo fotografisano potrebno je vreme, prostor i svetlo. Ako je u pitanju neki skok, koji mora biti snimljen u najvišoj tački, u onoj koja je skok po sebi, onda taj skok ima svoje faze: pripremu, pa uzlet u prostor, pa kulminaciju i pad. Fotograf mora znati kako se pokret izvodi da bi znao gde mu je kulminacija ili norma pravilnosti. Trenutak njegovog snimanja nije identičan s trenutkom događanja, već se snimak čini pre kulminacije i u drugom prostornom momentu, u onom u kojem će

se ta kulminacija skoka dogoditi, naravno, pod dovoljnim osvetljenjem. Fotograf ovakve stvari uči gledajući baletsku igru, učeći, i naravno, grešeći. Dakle, odgovor bi bio i iskustvo i znanje i ljubav za posao i sve drugo.

– Ali ja sam videla toliko Tvojih dobrih snimaka skokova igrača!

– Ali niste videli sve one koje nisu dobro snimljeni! Koliko sam ih samo ja sam odbacio pre no što bi te dobre došle do vas!

Samo da dodam još nekoliko detalja o snimanju. Ako je neki skok solistički, tj. samo jedna osoba to čini, još se može dogoditi pun pogodak iz prve, ali ako je grupna scena, pa jedan pada pre drugog, to je gotovo siguran promašaj. Znači, da bi grupna scena bila profesionalno i fotografski validna, potrebno je da igrači igraju disciplinovano, profesionalno, što je kod nas teži slučaj. Zato su uglavnom grupne fotografije gotovo nedostižne u tehničkom i baletski profesionalnom pogledu. Mogu da pravim montažu, ali o tome sada ne govorimo. Rekao bih da baletska fotografija nastaje iz suprotnosti ili bar neidentičnosti vremena i prostora u baletskoj igri. Jedno je igrački ili scenski prostor, vreme i svetlo, a drugo je fotografsko vreme, prostor i svetlo. Ni najbolja kamera ne može da prevaziđe u svakom pojedinačnom snimku ove razlike. Sem toga, baletski pokret sam po sebi, pogotovu klasičnog baleta, ima svoju normu ispravnosti. Tako da su neke fotografije veoma dobre s fotografske tačke gledišta, ali nisu s igračke (na primer, balerini *visi* stopalo, kaže koreografkinja, odabirajući fotografije za izložbu). Iz iskustva već znam da koreografi uglavnom važne stvari skoncentrišu u desnu stranu scene, pa se ja u gledalištu postavim na određeno mesto.

– Nisam znala o podeli događanja na desnu i levu polovinu scene. To mora da je nešto podsvesno kod koreografa, ili zato što su većina igrača dešnjaci pa varijacije počinju iz desnog ugla.

– Moguće. Govorim Vam samo svoje iskustvo.

– Kad slušam sve ovo, pitam se koliko se filmova upotrebi da bi se sačinilo nekoliko dobrih snimaka.

– Mogu reći da sam za premijeru *Žizele* ukupno napravio oko 250 snimaka. Od toga će se za samo 4-5 reći da su izvrsni, ili bar zadovoljavajući i zatim će ostati u dokumentaciji pozorišta kao one fotografije po kojima se prepoznaje cela predstava.

– I onda tih nekoliko dobrih snimaka mi, koji pišemo za balet, odnesemo u redakciju novina i više ne vratimo.

– Ne samo to! Najčešće i kad je objavljena fotografija, nije napisano ime njenog autora, pa ceo trud ostaje anoniman sa stanovišta fotografa. Ako biste pitali ko je baletski fotograf danas u Novom Sadu, ubeđen sam da gledaoci ne bi znali. Možda bi znali samo za onog fotografa koji je u stalnom radnom odnosu u SNP-u. U svetu je to drugačije. To se vidi već na osnovu fotografija koje naši časopisi preuzimaju iz stranih. Na svakoj slici stoji ime i prezime autora. To je danas u svetu pravilo, a kod nas još uvek nema takve kulture ophođenja s fotografijama.

– Videli smo na poslednjoj velikoj izložbi slika povodom 45 godina od osnivanja baletskog ansambla SNP-a, da autori fotografija uglavnom nisu bili potpisani, mada znamo da ih je u toku ovih, skoro pola veka, bilo samo nekoliko. Najpre Jovan Polzović, pa Miomir Polzović, zatim Gavrilo Grujić, pa Ruža Ćirić.

– Da se nastavila tradicija održavanja Jugoslovenskog baletskog takmičenja, predložio bih da se posebna nagrada dodeljuje za baletske fotografije. Time bi se sam posao učinio vidljivijim. I sam sam na održanim takmičenjima načinio mnogo dobrih fotografija mladih, koji su kasnije postali poznati igrači kod nas i u svetu. Otuda je fotografija dokument koji ostaje iza kratkog pozorišnog događaja.

– Danas se može snimati i video kamerom, pa izdvojiti kadar koji je savršen.

To je drugo. Mi sada govorimo o fotografiji, snimanoj fotografskim aparatom. Druge vrste, da tako kažem, modifikovanja fotografije danas su velike. Tek će buduće decenije doneti revoluciju u ovoj oblasti. Zato mislim da je potrebno posebno obučavati obrazovane fotografe baletskoj fotografiji, jer će XXI vek biti vek vizuelne umetnosti. Zato mislim da je važno da imamo podatke o kontinuitetu razvoja pozorišne fotografije kod nas, a onda i baletske u sklopu nje.

(Pozorište, april – jun 1997, str. 57-58)

Žizela je večna

(intervju sa Mihailom Lavrovskim, poznatim baletskim umetnikom iz Moskve)

Mihail Lavrovski je bio gost Baletske škole u Novom Sadu, povodom godišnjeg koncerta *Karmina burana* (zajedno s druge dve umetničke škole u Novom Sadu: škole za primenjenu umetnost *Bogdan Šuput* i muzičke škole *Isidor Bajić*). Povod je bio dolazak u Novi Sad, ali stvarna veza je bio balet *Žizela* koji u njegovom i našem životu čini zajedništvo.

– Prvi put sam Vas gledala 1965. na Međunarodnom konkursu u Varni, kada ste dobili Zlatnu plaketu, igrajući zajedno s Natalijom Besmertnovom *Žizelu*. Tada Vas je pripremala Galina Ulanova.

– Počeo sam da uvežbavam *Žizelu* slučajno. Moj otac je pripremao Nataliju Besmertnovu za tu ulogu, ali partner nije mogao da bude bilo ko. Zatim je to preraslo u ono što smo, nekoliko godina kasnije, pokazali u Varni. Taj prvi veliki uspeh za mene je počeo slučajno. Zatim sam sa svojom majkom, kao pedagogom, i ocem, koreografom, postepeno izgradio ulogu Alberta, ali ne kao romantičarsku, već tragičnu. Od tada je to postao moj najdraži balet.

– Videla sam premijeru *Žizele* u Budimpešti prošlog novembra. Tada ste preneli koreografiju Vašeg oca, ali, rekla bih, i utkali neke iskustvene novine koje bolje osmišljavaju lični odnos između Alberta i Žizele.

– To su male nijanse. *Žizela* je čisto lirski, duhovni balet, pa je očekivano da tokom njegovog življenja, igračice i igrači donose nešto novo, nešto svoje u igri glavnih uloga, što onda preuzimaju drugi igrači. Te male inovacije postepeno ulaze u osnovnu koreografiju. Na primer, ja sam sami kraj II čina (nakon toga što Alberta spase Žizela) igrao različito: nekad sam odlazio sa groblja, nekada ostajao na njemu, a na poslednjoj predstavi sam tu umro. To je bila ujedno i moja poslednja odigrana predstava (1987) – odlučio sam da umrem nakon toga što me je Žizela spasla od zlih čari Mirte. Život bez nje ne bi imao smisla!

– Kao neka vrsta metafore završetka Vašeg igračkog veka i same uloge u Vama?

– Moguće. To sam vam samo naveo primer da pokažem kako taj balet dozvoljava lično ugrađivanje.

– To je verovatno i jedna od komponenata koje obezbeđuju dugi vek ovom baletu. Šta je to što Žizelu čini večnom?

– Balet *Žizela* i opera *Pajaci* obeležja su te večnosti. Pre svega ih spasava forma. Nisu dugački, a sadrže sav emocionalni naboj predstave, jednostavan siže, koji je večan, romantičan, bez kontroverzi, a scenski je genijalno postavljeno. Omogućena je sloboda pokreta igračima, likovi mogu da pokažu svu svoju ljubav, emocije, plastiku i tehniku. Sve što žele, sve se može napraviti u tom baletu. Muzika deluje na naše emocije. Pročišćava, uzbuđuje i uvek će uzbuđivati. Tako velika ljubav dvoje, čista i duhovna, svepraštajuća, prava i istinska, i tako dobra muzika, uvek će uzbuđivati ljude. Večna je poruka: ljubav bez ograda. Sve je to dato u tako majstorskom kontekstu koreografije, svih zajedno – Koreli, Petipa, Lavrovski – mislim da će to uvek trajati.

– Poznato je da je velika Isidora Dankan negirala umetničku vrednost klasičnom baletu. Zabeležila je u svojoj autobiografiji – *Ubrajam sebe u neprijatelje baleta, jer smatram da je to lažna i besmislena umetnost, zapravo, moje je mišljenje da balet uopšte ne spada u umetnost.* Ali kada ju je Ana Pavlova pozvala na *Žizelu*, dok je Isidora gostovala u Petrogradu, priznaje – *Iako su pokreti u toj igri protiv svakog umetničkog i ljudskog osećanja, ja nisam mogla da odolim a da toplim aplauzom ne pozdravim to čudesno priviđenje, Pavlovu, dok je te večeri strujala pozornicom*.

– Da, to je upravo čar baleta, to *čudesno priviđenje* stvarnog i nestvarnog, to je lepo zapaženo da igračice *struje* scenom, a ne da igraju na njoj. One su ta vanzemaljska bića i zato ne bih rekao da je Isidora u pravu kada kaže da su pokreti bez osećanja. Samo je ekspresija drugačija.

– Da li je nešto ostalo od Isidorinog igračkog uticaja danas u Rusiji?

– Nije. Neki naši igrači pokušavaju da afirmišu druge igračke izraze, ali ne njen. Na primer, Ejhman je napravio nekoliko interesantnih predstava, kao što su *Zločin i kazna* i *Braća Karamazovi* Dostojevskog, zatim neke grupe koje insistiraju na formalnom izrazu, manje na sadržaju. Danas ima u Rusiji jako mnogo dobrih igrača koji žele da idu u svet, jer je život u zemlji težak. Zato se trude da budu dovoljno dobri igrači klasičnog baleta, jer samo tako mogu da odu u inostranstvo. Otuda nema mnogo eksperimentisanja i traženja novog van klasičnog baleta.

– Počeli ste da se bavite koreografijom nakon svršetka igračke karijere?

– Počeo sam još dok sam bio igrač. U Tbilisiju sam postavio *Porgi i Bes*, na muziku Geršvina u kojem sam i sam igrao Porgi.

To je bila koreografija pod uticajem Elvina Ejlija. Poslednje sam radio *Kazanovu* u Velikom pozorištu u Moskvi, na muziku Mocarta. Uglavnom me interesuju sadržaji puni osećanja i duhovnog bogatstva.

– Šta ima novo danas u baletu Velikog pozorišta u Moskvi? Kojim putem ide razvoj?

– Mislim da ne ide baš pravim. U našem pozorištu je praksa da jedan čovek dugo upravlja. Grigorovič je trideset godina bio direktor. Danas je u ansamblu potpuna vlast jednog čoveka koji nema potpun kritički pogled na sopstveni rad. Ima ljudi kojima ne treba davati vlast. Ansambl nije vlasništvo pojedinca već svih u društvu. Mislim da nešto što je tradicija sopstvenog umetničkog izraza mora da traje. Međutim, sada je izuzetna okrenutost onome što se događa na Zapadu. Sav repertoar prerađuje sva poznata dela po svome. Nisam siguran da je to dobro, ali to je samo moje mišljenje. Na primer, skinut je sa repertoara *Krcko Orščić*, što je dragulj baletskog repertoara.

– Bili ste gost Baletske škole povodom jednog izuzetnog događaja, predstave Karmina burana u koreografiji Dragana Jerinkića. Znači li to da Vas možemo očekivati kao saradnika i u sledećim sezonama kod nas?

– Veoma mi je drago da sam imao prilike da vidim školu i ansambl u Novom Sadu. Postoje snage s kojima se može lepo raditi. Za sada ne mogu ništa konkretno reći, ali bi mi bilo drago da sarađujem s baletom u Novom Sadu. U Moskvi uvežbavam svoj novi balet *Kazanovu*, ali nisam vezan ugovorom, što mi omogućava da slobodno ugovaram svoje vreme. Najverovatnije ćemo se videti sledeće sezone.

(Pozorište, april – jun 1997, str. 49-50)

Muzika je način mišljenja

(Intervju s kompozitorom Rudolfom Bručijem)

Kada obeležavamo pedeset godina Opere u Novom Sadu, vidimo koliko je toga što odlazi u nepovrat i zaborav, a deo je građevine koju zovemo pola veka Opere. Pojedinci su svoj deo utkali u građevinu, ali građevinu treba pažljivo čuvati, negovati i obnavljati. Ovaj intervju je deo takvih napora u očuvanju duhovne tradicije u našem teatru.

– Retki su kompozitori kod nas koji su napisali operu ili neko delo za baletsko izvođenje. Šta znači biti pozorišni kompozitor?



– Profesija kompozitor kod nas ne postoji, pa onda niti pozorišni kompozitor. Ako želiš da komponuješ, moraš imati neku drugu profesiju pomoću koje ćeš se održavati u životu, a komponovati hobija radi. Imao sam samo jednu ljubav, a to je kompozicija, koju nisam mogao, nažalost, da ostvarim na pravi na-čin. Od raznih organizacionih po-slova koje sam imao najpre u muzičkoj školi, u SNP-u, pa posle u Akademiji, pa u Muzičkom centru i tako dalje. Bio sam okupiran administracijom i kad sam seo nešto da pišem, morao sam sve drugo da zaboravim, da bi mogao da se koncentrišem na stvaralaštvo. A stvaralaštvo je vrlo komplikovana stvar, nije muzika samo odraz nekog bo-gom danog talenta umetnika, već je muzika način mišljenja. Ima dve svoje komponente racionalni kons-truktivizam, s jedne strane, s druge strane je emocionalna poetika koja traži celog čoveka, ne samo umetnika nego i okolinu koja utiče na tebe da stvaraš na najozbiljniji način.

– Vidim niz prepreka koje svaki kompozitor kod nas preskače.

– Kod nas nije rešen status kompozitora, što znači, ponavljam, ne postoji zanimanje kompozitor. Sem toga, kompozitorsko stvaralaštvo je kod nas vrlo loše plaćeno, za razliku od drugih evropskih sredina, na primer u Nemačkoj, gde kompozitor tokom godina postaje bogat čovek. Pošto nemamo prepoznatljiv društveni status, kompozitori se ne upuštaju u ogroman posao pisanja opera. Niko posebno ne stimuliše kompozitore, pogotovo u ovoj situaciji kad imamo samo dve operske kuće u zemlji. Kompozitor treba da piše jednu operu dve-tri godine, a onda niko za nju nije zainteresovan da je izvede. To je važna prepreka.

– Tim pre što su dve ili tri premijere u Operi godišnje, a jedna od njih domaćeg kompozitora.

– To bi bilo u redu da je godišnje jedna nacionalna, ali najčešće nije. Ima mnogo opera u Srbiji – Hrstića, Konjovića, Rajičića, sam Nastasijević je napisao jedanaest opera, a ništa se ne izvodi. Ako se izvede, to je jedanput i gotovo. Ne stvara se tradicija domaće opere što je moguće ako okolina podrži delo. Ukratko, kompozitor je sam sebi prepušten. Primer moje simfonije to lepo pokazuje. Dobila je veliku međunarodnu nagradu, ali iza mene ne stoji niti država, niti menadžer koji bi podržali i održali taj umetnički doseg. Nemamo niti menadžera, niti imamo državu koja podržava, tako da sve to ostane samo tvoja lična stvar. Znači, kompozitori su, u stvari, entuzijasti, ljudi koji osećaju neku stvaralačku moć i na osnovu toga pišu dela, na osnovu unutarnjeg poticaja da stvaraju.

– Kako se opstaje u našoj sredini?

– Ekonomski opstajemo zahvaljujući tome što radimo druge poslove. Ako jednog dana prestaneš da stvaraš, to niko ne bi primetio. Mi, u stvari, nikom nismo potrebni.

– To je povezano s nekim mentalitetom da se na tu vrstu umetničke, ili duhovne, nadgradnje ne obraća pažnja.

– Imamo nešto od kolonijalnog mentaliteta, uvek će se više izvoditi strani savremeni kompozitori, pored već klasičnih, nego naši. Mi kao da ne spadamo u tu kategoriju ljudi čija se dela izvode i cene.

– Očigledno je kompozitorima danas potreban menadžer.

– To je osnovni problem kod nas bio oduvek, još traje, a kakva je situacija, ne verujem da će se vrlo skoro promeniti i uopšte rešiti. Ne postoji menadžer koji bi preuzeo brigu o plasmanu kompozitora. On se može tražiti u inostranstvu, što, opet, mnogo košta.

– Da bi se prikazali svetu naši kompozitori moraju biti vidljivi u pisanoj formi.

– Danas, recimo, jednu operu Konjovića ili drugog autora ne možeš kupiti. A kada su dela, uz veliki trošak, štampana, ne vrednuju se. Na primer *Vilin veo*, jedno od prvih Konjovićevih dela našlo se u kontejnerima, bačeno u smeće. Mogao je ko želi da uzme sto komada – da odnese da pali vatru u kući.

– A da li je štampanje notnog materijala skupo?

– Strašno je skupo štampanje nota! Ranije se moralo kaligrafski ispisati svaka nota, jer nemamo štampariju za note, to samo imaju Nemci, Austrijanci, oni imaju tradiciju. Zatim se to fotokopiralo i umnožavalo. Sad se štampa pomoću kompjutera,

što je takođe skupo, jer jedna opera ima mnogo stranica samo u partituri, a zatim ostali izvodi za pojedine instrumente.

– *Gilgameš* je štampan?

– Imam klavirske izvode i partituru, ali ne snimke na CD romu. Za tu vrstu zabeležavanja delo mora postojati u izvrsnom izvođenju, znači da orkestar nanovo uvežbava celu stvar, za to sada nema novca. To znači da ono što je stvoreno nije vidljivo za savremenike kod nas i u svetu. Broj primeraka partiture Vojvođanska akademija nauka štampala je u određenom broju i ne distribuira ih.

– To treba da radi izdavač nota.

– Ali mi nemamo izdavačke kuće koje bi štampale i slale u distribucione centre po zemlji i svetu sve ono što je notni materijal.

– Iz svega do sada rečenog izlazi da je bolje komponovati delo po porudžbini. Da li je *Gilgameš* bio porudžbina SNP-a?

– Odavno već nosim u sebi *Gilgameša*, još od školskih dana. Jedan moj učitelj je bio oduševljen Mesopotamijom, kao deci pričao nam je o Mesopotamiji, o sjajnom mesopotamskom nebu, o Eufratu i Tigrisu, sećam se. Malo i o tom Gilgamešu i tako je nas decu oduševljavao za istoriju. Kad sam tražio libreto, čitao sam *Gilgameša* prvi put i shvatio da je to odličan siže za operu, i tako, pošto sam bio vezan s rediteljem koji je napisao dramu na bazi epa, zajednički smo je preradili u operski libreto u trajanju od dva sata. Ali, sada možemo pokazati kakva je sudbina opere domaćeg kompozitora. Ta opera nikada nije snimljena za prikazivanje na televiziji, sem nekoliko inserata u trajanju od nekoliko minuta, tako da ne postoji vizuelni zapis tog predivnog dekora i kostima, pevača i uopšte celog događaja koji je i u našoj sredini, a i na gostovanjima u svetu, bio uspešan.

– A kako SANU, čiji su članovi takođe i kompozitori, stimuliše njihovo stvaralaštvo?

– Nikako. Tek sad se formira fond iz kojeg bi se eventualno moglo nešto preporučivati i tako stimulisati, ali do sad Akademija ništa nije radila. Ima nas samo pet kompozitora akademika. Postoji Muzikološki institut u Akademiji koji obavlja razne poslove.

– Pokazuje se pesimističko stanje što se tiče kompozitora kod nas.

– Što se tiče ozbiljne muzike, što se tiče druge muzike, to cveta.

– Ako se žena odluči da komponuje, čini se da je njen put još teži?

– Ima dosta žena kompozitora, ali budući da profesija kompozitor kod nas ne postoji, kao što sam rekao, udajom žena mora da radi neki drugi posao (na primer na radiju, televiziji ili u školi), ima porodicu, decu, muža za kojeg brine i otuda ona nema mnogo vremena za komponovanje.

– A i društvo više vrednuje dela muškaraca kompozitora, nego žene?

– Mislim da to nije kod nas slučaj. Kod nas, ako se pojavi nešto zaista jako vredno, često se pojavljuje i kod muškaraca i kod žena, tu se ne pravi nikakva razlika. Ali teško dolazi do izvođenja dela uopšte, bez obzira da li se radi o ženi ili muškarcu.

– Kompozitorke kod nas, dakle, preskaču sve prepreke koje preskaču muškarci i imaju još i dodatnih. To je model društva za žene koje stvaraju. Olga Bruči je više od pedeset godina svedok kompozitorskog rada Rudolfa Bručija. Kako je do te saradnje došlo?

– Bilo je to davno. Sećam se da Varaždinsko pozorište raspisuje konkurs za balet, jer treba balet u operi, tačnije opereti. Javila se među mnogim devojkama i neka Olga Igrec. Na audiciji sedim za klavirom i proveravam sluh prijavljenih devojaka. Dođe na red ta Olga, probam, glas sasvim izvan serije. Idem sve više, sve više, sve više, pa kolorature, pa to je čudno – *Pa, gospođice, vi morate da učite pevanje, pa vi imate fenomenalan glas, imate visine, imate dubine, imate raspon skoro tri oktave, uz to još niste ništa učili.* Ona kaže – *Pa ja bih, u balet*. – *Pa dobro, možete u balet*. I tako, nagovorim je, ona se upisuje u Muzičku školu u Varaždinu kod grofice Jordić, članice Bečke opere, svojevremeno, odličan pedagog! Počeci Olgini su, u stvari, u toj školi u Varaždinu. Dobije angažman za drugu rolu pored primadone. Sve je dobro napredovalo, ali više je napredovalo u ljubavi nego u muzici: Nada Šterle se udala, kasnije, za korepetitora koji je radio na opereti, a ta Olga Igrec se udala za nekog Rudolfa Bručija koji je bio dirigent u opereti!

– Pa to je onda bio pravi uspeh operete.

– To je bio jedini uspeh, jer ona nije izvedena zbog raznoraznih razloga početkom rata. Onda je Olga posle pevala u nekim operetama.

– Očigledno je Olga velika inspiratorka.

– Ako počneš da čitaš istoriju umetnosti uopšte, onda ćeš videti da su žene bile inspiratorke i naučnog i umetničkog stvara-

laštva pojedinih ljudi. Recimo, od Petrarke, pa Mocarta, Betovena. Betoven je čak imao nekoliko žena koje su ga inspirisale, što je on u beleškama ostavio. Pa u savremenoj literaturi takođe imaš mnogo slučajeva gde su stvaraoci priznali svoju inspiraciju žena. Naša umetnička saradnja razvijala se, evo, do današnjih dana. U prvo vreme je to bila zaljubljenost, a ljubav sama po sebi inspiratorno deluje. Kad sanjariš o nekoj ženi, onda nalaziš u sebi toliko emotivnih podsticaja da prosto moraš, ako si umetnik, i na taj umetnički način se izraziš. Kao kompozitor sam se izražavao, pišući kompozicije. U prvo vreme našeg zabavljanja nastale su neke solo pesme koje su bile inspirisane tom emotivnošću, tom ljubavlju prema Olgi kao osobi. Ona je posle pevala te pesme, ali se, nažalost, ništa nije sačuvalo.

Kad je postala već ozbiljno zainteresirana za pevačke studije, za muzičke studije uopšte, onda smo nalazili mnogo zajedničkih tačaka koje su mogle da budu inspirativne. Recimo, ja sam posle radio s njom taj operski repertoar, jer sam bio njen glavni korepetitor. I sad, naravno, u tom poslu bilo je momenata koji su mogli da pruže podsticaj, Olga je uvek na mene ostavljala dobar utisak, i kao osoba, kao ličnost. Uvek vedra, prema tome sve moje kompozicije su tako vedrog karaktera, možda su proizašle baš iz tog njezinog karaktera.

Od samog početka, mislim od prvih dana našeg braka, ona je bila osoba koja je veliku brigu vodila o meni. Prema tome, sve šta je meni bilo potrebno, mom stvaralačkom komforu, to je ona meni pružala. Naročito za vreme mojih bolesti. Sada to čini unucima.

– Nije li ona malo trpela zbog kompozitorove karijere?

– Odskakala je od svoje sredine, mislim od nivoa koji je vladao u pozorištu. Svojim kvalitetama, talentom, odličnom glumom, glasom koji je bio apsolutno svetski glas. Međutim, moji principi nisu takvi da nekog forsiram. Kad sam bio direktor Opere, nisam ništa od svojih kompozicija plasirao, niti sam na osnovu muzičke afirmacije pravio međunarodne veze koje bi mi donosile lične materijalne koristi, što sam mogao da radim. Olga je dobila role, one koje je mogla da izvede i to je izvodila jako dobro. Olga ima veliku moć transformacije od jedne uloge do druge. Tako da je taj njen iskonski talent uvek dolazio do izražaja, zato su predstave u kojima je svojevremeno nastupala bile uvek vrhunske. Na primer, *Lučiju* u Beogradu na gostovanju.

– Ona nije mnogo išla na usavršavanja.

– Zajedno smo studirali u Beču. Na završnom ispitu u Akademiji ona je pevala Konstancu iz Mocartove opere *Otmica iz seraja* i tada je njoj bilo ponuđeno da ostane tamo. Da je ostala, onda bi verovatno pravila svetsku karijeru, kao što su pravili oni koji su davno otišli. Dobio sam poziv da dođem u Novi Sad. I ona je došla sa mnom.

– Olga je u ansamblu razvijala pozitivnu atmosferu?

– Uvek je na predstavama pravila štimung, bez obzira da li se radilo o *Slepom mišu*, gde je kao Adela bila fantastična, ili nekoj drugoj ulozi. Njezin vedar duh je uticao i na njenu okolinu, na ljude koji su učestvovali u predstavi ili na probama. Nažalost, od njenih interpretacija malo je sačuvano, ništa gotovo na televiziji, nešto na radiju. Ali to je sudbina mnogih naših prvaka Opere koji su u njoj od samog osnivanja.

(V. Krčmar, Pedeset godina opere SNP, SNP, Novi Sad, 1997/98, str. 64-66)