

ŽARKO MILENKOVIĆ I MIRJANA MATIĆ / Svenka Savić  
PRILOG ISTORIJI BALETA  
SRPSKOG NARODNOG POZORIŠTA U NOVOM SADU



Udruženje „Ženske studije i istraživanja”  
Futura publikacije

ŽARKO MILENKOVIĆ I MIRJANA MATIĆ   Svenka Savić

# ŽARKO MILENKOVIĆ I MIRJANA MATIĆ

Svenka Savić



Žarko Milenković i Mirjana Matić / Svenka Savić



Izdaju: Futura publikacije i Udruženje „Ženske studije i istraživanja“, Novi Sad

Za izdavače: Svenka Savić

Recenzentkinje: prof. dr Vera Obradović , prof. dr Vesna Krčmar

Lektor: Prof. dr Milan Ajdžanović

Prelom i naslovna stranica Relja Dražić

Štampa: Workshop Petrovaradin

Fotografije u knjizi su iz lične dokumentacije umetnika, iz Baletske škole i iz Baleta SNP-a.

Zahvaljujem recenzentkinjama na korisnim primedbama na prethodnu verziju ovoga teksta, Žarku Milenkoviću na mnogobrojnim i dugim razgovorima, ličnoj i profesionalnoj dokumentaciji korišćenoj u ovoj knjizi, zatim Iris Kuzmin na pomoći prilikom prekucavanja materijala, Olgi Radoman iz Biblioteke, Mileni Leskovac iz Arhiva, Radulu Boškoviću iz Marketinga i Ljubici Šugić iz Baleta SNP-a, koji su mi stavili na uvid potrebnu dokumentaciju, ali i više od toga, potrebnu brigu da 'naša' stvar uspe; zatim nastavnicima i osoblju Baletske škole u Novom Sadu na podacima o pedagoškom radu Mirjane Matić i Žarka Milenkovića: Sanji Felle, Sanji Ketig, Dobrili Novkov i mnogobrojnim igračicama i igračima Baleta SNP-a sa kojima sam vodila brojne razgovore o tome 'kako je nekad bilo'.

Posebno se zahvaljujem onima koji su svoje sećanje na umetnike podelili sa nama u ovoj knjizi i kolegi iz KUD „Svetozar Marković“, Miši Vojvodić i koleginici Tamari Kozić na podacima o saradnji sa KUD „Svetozar Marković“.

CIP - Каталогизација у публикацији

Библиотеке Матице српске, Нови Сад

792.8.071.2.028:929 Milenković Ž.

792.8.071.2.028:929 Matić M.

ISBN 978-86-7188-184-5

COBISS.SR-ID 329440263

Žarko Milenković i Mirjana Matić:

PRILOG ISTORIJI BALETA  
SRPSKOG NARODNOG POZORIŠTA  
U NOVOM SADU

Svenka Savić

2019

# Sadržaj

## Predgovor // 7

## Žarko Milenković // 9

Detinjstvo / 11

Školovanje / 11

Od folklora do umetničke igre / 12

## Profesionalna karijera //15

Baletski igrač / 16

Baletski koreograf /20

Odnos prema libretu 'starog' baleta *Rajmonda* /21

Baleti za decu: Vila lutaka / 27, 28

Crvenkapa / 30

Koreograf u baletima, operi, opereti, mjuziklu, drami / 38

Asistent koreografa i repetitor / 39

Inspicijent u Operi i Baletu / 48

Šef Baleta / 57

Koreograf u KUD „Svetozar Marković“ i KUD „Maksim Gorki“ / 64

Pedagoški rad u Baletskoj školi u Novom Sadu / 66

Osnivač i prvi predsednik Udruženja baletskih umetnika Vojvodine (UBUV) /70

## Medijska prisutnost Žarka Milenkovića //73

Pregledni tekstovi o Žarku Milenkoviću 75

Intervjui / 76

Osobine kritika baletskih predstava Žarka Milenkovića objavljene u domaćim štampanim medijima(1981–1996).

## Svedočenja saradnika i prijatelja // 83

## Mira Matić // 7

Fenomen bračnog para u umetničkom stvaranju / 102

Moja Mirjana (Iris Kuzmin) / 104

Detinjstvo i školovanje Mirjane Matić / 105

Profesionalna karijera Mirjane Matić / 114

Duetna igra i Godišnji koncerti: pedagoški rad u Baletskoj školi / 116

## Nagrade i priznanja Žarka Milenkovića i Mirjane Matić / 119

## Tekstovi trajne vrednosti: odrednice u enciklopedijama / 120

## Zaključna razmatranja // 123

**Prilozi // 127**

Foto-album / 128-45

Kritike Žarka Milenkovića u medijima / 146

Tabela 1: Uloga Žarka Milenkovića u Baletu SNP-a / 193

Tabela 2: Koreografije Žarka Milenkovića u baletu, operi, opereti, drami / 194

Tabela 3: Uloge Mirjane Matić u Baletu SNP-a / 195

Tabela 4: Mira Matić: godišnji koncerti Baletske škole /197

Spisak šefova baleta u SNP-u (1950-2019) / 198

Spisak upravnika u SNP-u (1950-2019) /199

**Biogram Žarko Milenković // 200**

**Biogram Mirjana Matić / 203**

**Literatura // 207**



Marina Olenjina, osnivačica novosadskog baletskog ansambla

## Predgovor

Tokom 70 godina postojanja baletskog ansambla u Srpskom narodnom pozorištu malo je štampanih knjiga o onima koji su doprinosili umetničkoj igri bilo da su profesionalni vek proveli u Baletu ili su se nakon određenih godina otisnuli u svet. Vredna pažnje je objavljena dokumentacija o repertoaru za prvih 50 godina Vesne Krčmar (2003/2004), zatim je značajno čuvanje sećanja Udruženja baletskih umetnika Vojvodine na osnivačicu ansambla, Marinu Olenjinu, podizanjem spomenika i ustanovljavanjem nagrade za poseban doprinos razvoju baletske umetnosti u Pokrajini (koja i nosi njeno ime). Do sada su pojedinačne monografije dobile: primabalerina Erika Marjaš (Savić, 2018), prvakinja Dijana Kozarski (Krčmar, 2004) kao i prvi igrač Milan Lazić (Teglaši Velimirović, 2013). Daskora je štampan u Beogradu časopis za umetničku igru (*Orchestra*), u kojem su teoretičarke iz Novog Sada (Ljiljana Mišić, Sofija Košničar, Ksenija Dinjaški, Svenka Savić) objavljivale tekstove i o situaciji u novosadskom baletu (nažalost, ukidanjem časopisa ta vrsta promovisanja umetničke igre kod nas je nestala).

Knjiga posvećena stvaralaštvu bračnog para Žarka Milenkovića i Mire Matić\*<sup>1</sup> specifična je u odnosu na prethodne ovde pomenute po tome što se prikazuju podaci o početku lične karijere i života celog ansambla na samom početku, zajedno sa Marinom Olenjinom, do punog profesionalnog veka. Njihova individualna priča je istovremeno i svedočenje o putevima i stranputicama razvoja novosadskog baleta unutar pozorišne kuće, ali i u širem kontekstu pozorišnog života u gradu, kontinuirano povezano sa rastom Baletske škole.

Drugim rečima, u ovoj knjizi na jednom mestu sabiram rasute podatke o članovima prvog sastava baletskog ansambla u SNP, koji su svoju delatnost višestruko podarili pozorišnoj kući u kojoj je počeo umetnički rad i istovremeno širokoj publici za koju su igrali i stvarali. Problematika doprinosa jedne (ustvari dve) osobe uklopljena je u različita otvorena pitanja povezana sa razvojem baletske umetnosti kod nas tokom tih 70 godina.

U profesionalnoj karijeri su uočljive razlike u ovom bračnom paru: Žarka Milenkovića je pored igre interesovala koreografija, pisanje o baletu (kritika), organizacija rada u pozorištu, zapravo, on je jedina osoba u baletskom kolektivu koja je po-

.....  
<sup>1</sup> U različitim dokumentima nalazimo različitu identifikaciju: Mirjana Matić, Mirjana Matić Milenković, Mirjana Milenković, a u knjizi koristim dosledno oblik Mirjana Matić (u citatima drugih autora navodim prema tekstu originala).

djednako znala kako funkcionišu druge jedinice, Opera, Orkestar, Drama, jer je s njima intenzivno sarađivao kao koreograf, asistent koreografa i/ili reditelja Opere ili Drame, ali i kao inspicijent (što je specifično zanimanje u pozorišnim kućama, malo poznato široj javnosti), odnosno kao zamenik direktora Opere ili kao direktor Opere. Za razliku od njega, Mirjana Matić je želela da igra. Sakupljeno igračko iskustvo je potom podelila sa učenicima Baletske škole tokom nekoliko decenija, pa je ona kao ličnost istovremeno i primer kontinuiteta profesionalnog bavljenja jednim tipom pedagogije – Duetnom igrom. To je bilo dovoljno da se ona ostvari kao igračica i kao osoba.

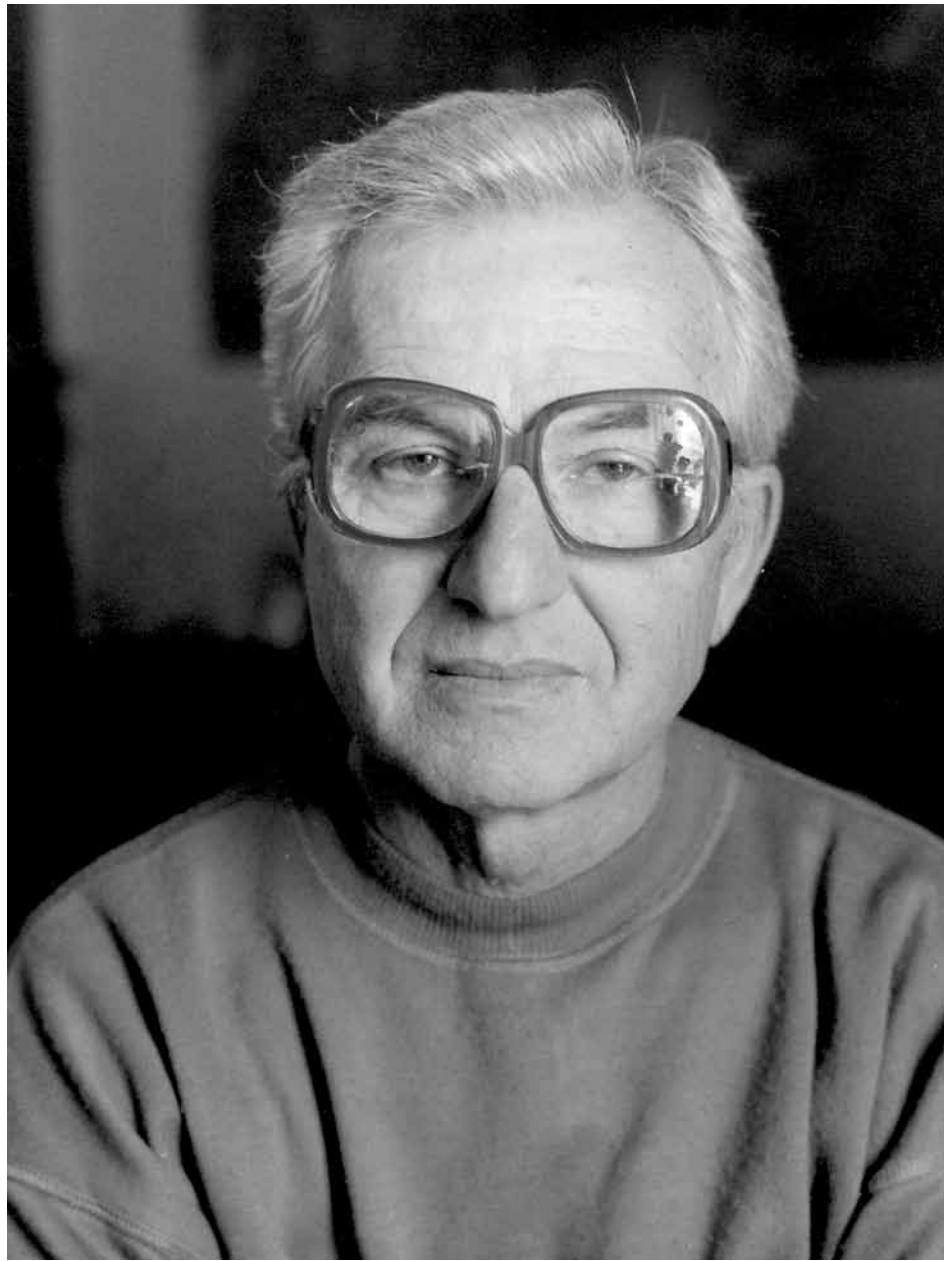
Njihove lične profesionalne karijere povod su onda za otvaranje i nekoliko opštih tema aktuelnih u umetničkoj igri: o baletima za decu u odnosu na balete za odrasle koje je Žarko Milenković uveo na repertoar SNP-a, zatim o iskustvu koreografa u tzv. 'starim' baletima i onima koji to nisu. Takođe se dotičemo i pitanja libreta u baletima, odnosno Žarkovog iskustva u pravljenju baleta na osnovu gotovih libreta. Ali i kako prenositi stare balete novim generacijama, što je Mirjana Matić dosledno činila u okviru godišnjih koncerata Baletske škole tokom dugog vremena njenog pedagoškog rada na predmetu Duetna igra (Klasična podrška:1957-1998).

**Žarko Milenković**

**Detinjstvo**

**Školovanje**

**Od folklora do umetničke igre**



U domaćoj i stranoj literaturi nije okončana diskusija o tome kada deca treba da počnu da se bave nekom umetnošću. Mnoge teorije naglašavaju da se u prve tri godine života formira ukupni potencijal deteta (vreme kada je ono najotvorenije za različite izazove), pa je preporuka stručnjaka i nekih teoretičara da se sa oblikovanjem za tu umetnost počne rano. Tako će mnoga deca danas pohađati različite kurseve posvećene klasičnom baletu već od predškolskog uzasta, iz uverenja roditelja da je to dobro kako za telo deteta tako i za navikavanje na muziku, ritam i ostalo. Nameće se, stoga, pitanje šta biva sa onima koji kasnije počinju da uče klasičan balet, imaju li i oni šanse da ostvare blistavu profesionalnu karijeru. Kako neki konkretni primeri dokazuju, i to je moguće: Milorad Mišković, međunarodno poznati igrač našeg porekla, više puta je u intervjuima navodio da je igrom počeo da se bavi tek kad je bio već punoletan, dakle u vreme kada danas igrači završavaju svoje obrazovanje i ulaze u profesionalne ansamble. To je, uostalom, bila sudbina većine igrača i igračica od kojih su formirani prvi posleratni baletski ansambli na jugoslovenskom prostoru. S druge strane, imaju li uopšte detinjstvo one osobe čiji je talenat za igru rano vidljiv i koje se igri posvete rano? Zato je jedno od pitanja uvek i kvalitet detinjstva kao osnove za buduću profesiju.

*Kakvo je bilo Tvoje detinjstvo?*

- Ja sam rođen u selu Vitancu kod Despotovca, 2. jula 1928, u seljačkoj porodici, kao prvo dete od ukupno četvoro nas. Moje selo nema veze sa selom u Vojvodini... u to vreme ono je zaostalo do zla boga. Ali mogu da kažem da sam bio drugo dete iz tog mog sela koje je posle četvrtog razreda osnovne škole otišlo na školovanje dalje u gimnaziju. Tamo nisi imao pismenog čoveka!

*A tvoji roditelji su bili obrazovani?*

- Moja mati nije, a otac nema ni dana škole takođe, ali je naučio da piše i da čita čak i da razume pročitano, tako da je moje odrastanje u toj sredini do desete godine uglavnom bilo pored deke i bake, jer je moj otac stalno negde bio van kuće i sela, nije voleo da radi zemlju. Prvo je bio tri godine graničar na albanskoj granici i kad sam se ja rodio, on nije bio prisutan. Došao je kući tek kad sam imao dve i po, tri godine, i to nekako iznenada preko noći je došao kući, i sutradan ja kao dete ustao ranije, igrao sam se tamo, vikao, galamio, a on gospodin general kaplar ustao i premlatio me. Tako sam ja upoznao svoga oca! Da nisam imao mamu, jednu jako plemenitu ženu i da nisam imao deku i baku (roditelje moje majke), pored kojih sam odrastao i koji su mi poklonili

svu moguću pažnju, ne bih bio to što sam danas. Moje detinjstvo bi bilo užasno. Ono je i tako bilo vrlo teško.

Nažalost, moj otac me nikada nije uzeo na koleno, pa da me pomiluje, da razgovaramo... On je znao samo da više: stani mirno, stani mirno i onda on priča, priča, priča ...

*Ti si prvo dete?*

- Jesam. Posle mene je brat, sad će dvadesetog februara biti četiri godine kako je umro (od raka), onda je sestra, pa najmlađi brat. Svi smo završili gimnaziju. Pokojni brat je na Sorboni studirao francuski jezik i završio studije u Parizu. Sestra je krenula da studira stomatologiju, ali se udala za jednog novinara koji je radio u Tanjugu i bio dopisnik iz inostranstva, onda su zajedno sedam godina bili u Londonu, šest godina u Parizu... Otuda nakon udaje nije završila studije. Najmlađi brat je završio Pravni fakultet ovde u Novom Sadu. Njegov školski drug je bio naš pravnik u SNP, Bora Ilić, bili su ista generacija, i družili su se. On je sada u penziji, a inače u Čupriji je bio jedno petnaestak godina i predsednik suda.

*Kada se tvoja porodica preselila u Čupriju?*

- Preselili smo se kad sam ja završio osnovnu školu i kad je trebalo da nastavim školovanje (inače sam kršten u manastiru Manasija). Ja sam u Čupriji proveo samo osam gimnazijskih godina, onda sam „krenuo u beli svet“ i preko Beograda stigao do Novog Sada. Završio sam realnu gimnaziju u ratno vreme u Čupriji... Nije to bila nastava u ovom smislu koja je u poratno vreme. Malo smo išli u školu, a više nismo....

*Kako si se zaposlio u Narodnoj banci u Beogradu?*

- Ja sam igrao folklor u Kulturno-umetničkom društvu finansijskih službenika u Beogradu, a predsednik toga društva je radio u Narodnoj banci Jugoslavije, kao direktor jednog odseka. I u nekoj prilici on je meni rekao: – Slušaj, dođi ti sutra kod mene, ja ću tebe da zaposlim. Tako sam četvrtog februara četrdeset osme godine sa dvadeset godina počeo da službujem u Narodnoj banci, ne misleći da ću biti baletski igrač.

Međutim, početkom maja pedesete godine raspisuje se konkurs za prijem članova u ansambl Jugoslovenske narodne armije u Centralnom domu u Beogradu.

Četrdeset osme u maju je bila audicija, a petnaestog maja počinje rad i nisam ja bio inicijator toga da idemo tamo. Inicijator toga je bila Maga

(Bratonožić), jer je ona igrala u istom društvu u kome sam i ja igrao, imala je već staž od tri godine, a ja sam imao staž od septembra do maja. U stvari, tako počinje moja igračka karijera...





## **Profesionalna karijera**

**Baletski igrač**

**Koreograf u baletima, operi, opereti, mjuziklu, drami**

**Asistent koreografa i repetitor**

**Šef Baleta**

**Inspicijent u Operi i Baletu**

**Pedagoški rad u Baletskoj školi u Novom Sadu**

Ljiljana Mišić za Žarka Milenkovića piše u odrednici Enciklopedije SNP da je baletski igrač, koreograf i šef Baleta. U ranoj mladosti se nije pripremao za poziv igrača baleta, imao je druge namere – da završi studije i da se posveti nekom drugom, svakako neigračkom, pozivu. Međutim, okolnosti su bile takve da se sudbina u više navrata poigrala sa njim, barem kada je u pitanju profesija.

- Još dok sam bio u Beogradu, bio sam upisan na studije geografije na Prirodno-matematičkom fakultetu.

### *Zašto geografija?*

- Pa to je jedino bilo slobodno mesto. Prvo sam konkurisao na Medicinskom, ali nisam bio primljen, jer je u upitniku za upis (između ostalog) bilo pitanje: Na kojim si radnim akcijama učestvovao? I ja sam tu stavio crticu... moji kolege drugovi, sa kojima sam zajedno maturirao, a koji su imali slabije ocene, bili su primljeni, a ja nisam bio primljen. Zbog dečjeg dodatka tada je bilo važno da sam negde upisan na studije, i upišem se tamo gde je bilo mesta. Ali kad sam otišao u banku da radim, prebacim se na Ekonomski fakultet i bogami sam ja tamo prvu godinu likvidirao (naravno, nisam je likvidirao za godinu dana). A onda dođem u Novi Sad u baletski ansambl, ali da nastavim studije na Ekonomskom fakultetu u Beogradu (jer u Novom Sadu tada nije postojao Ekonomski fakultet), bilo bi mi komplikovano, da ne kažem nemoguće. Filozofski fakultet je otvoren početkom pedesetih godina, zato se ja upišem na Višu pedagošku školu u Novom Sadu, koju završim, i odmah se upišem na treću godinu (takav je bio sistem da sam mogao odmah da upišem treću godinu) Filozofskog fakulteta u Beogradu. Međutim, prekinuo sam zbog odlaska u vojsku (25. oktobar 1952. do 31. avgust 1953, deset meseci i pet dana sam ja bio u vojsci). I onda se vraćam, naravno, u ansambl i dok igram, polažem ispite... I pedeset osme dobijam diplomu nastavnika srpskog jezika.

### **Igrač**

Žarko Milenković je jedan od igrača koji su bili u novoformiranom baletskom ansamblu u Novom Sadu u obnovljenoj Operi Srpskog narodnog pozorišta. Luka Dotlić (1982, 39–60) piše o počecima baletskog ansambla: „Jula 1947. Ministarstvo prosvete Srbije, na predlog Odeljenja za prosvetu Glavnog izvršnog odbora APV, donelo je rešenje da se u okviru Vojvođanskog narodnog pozorišta u Novom Sadu formira Opera... Do angažovanja baletskog ansambla, februara 1950. baletske „numere“ u operskim predstavama igrala je grupa obrazovana od starijih

učenika novosadske Baletske škole i nekoliko darovitih igrača iz folklornih grupa. Ukidanjem Umetničkog ansambla Centralnog doma JNA u Beogradu, ukazala se povoljna prilika da Opera dođe do svoga stalnog baletskog ansambla. Tako su početkom 1950, zajedno sa svojim umetničkim šefom i koreografom Marinom Ole-njinom, stupila u angažman Opere 24 dotadašnja člana spomenutog Ansambla. Balet je prvi put nastupio pred novosadskom publikom u samostalnoj predstavi 25. maja 1950.”

O počecima rada baletskog ansambla u Novom Sadu piše detaljno Ljiljana Mišić (2011) na osnovu sačuvanih dokumenata, ali i na osnovu sećanja pojedinih aktera tih događaja, što iznete podatke čini uverljivim.

Zanimljivo je porediti spiskove članova i članica baletskog ansambla u prvoj godini osnivanja u različitim dokumentima u kojima se razmatra ovaj početni period rada. Spiskovi su uglavnom nepotpuni, jer su neki igrači i igračice dolazili ili odlazili iz ansambla tokom jedne sezone, a izgleda da su i afiniteti autora spiskova i tekstova o počecima rada, njihova sećanja, uticali da neko ime izostave. Na primer, u brošuri štampanoj povodom desetogodišnjice obnovljenog rada Opere Srpskog narodnog pozorišta (Lelac, 1957) spisak je različit od onoga pisan 25 godina kasnije (Dotlić, 1982,39–60). Najpotpuniji pak spisak članova baleta SNP dat azbučnim redosledom (pored detaljnih podataka o svim odigranim predstavama u prvih 50 godina, nalazi se u knjizi Vesne Krčmar (2003–2004, 193–199). Iz tog spiska se vidi da su Žarko Milenković i Mirjana Matić Milenković bili osobe koje su čuvalе sećanje i dokumentaciju ne samo na početne godine rada baletskog ansambla nego su pouzdan izvor svih ovih 70 godina njegovog postojanja. Tako je svedočenje pojedinaca i pojedinki jedno od važnih izvora za sačinjavanje istorije baletskog ansambla SNP, što je Ljiljana Mišić (2011) već koristila kao metod u dva objavljena toma istorije novosadskog baleta. Ono što ostaje jesu „sučeljavanja” pojedinačnih sećanja onih koji su sve vreme proveli u ovom ansamblu sa onima koji su tu bili samo delom svoje karijere i potom otišli u druge delove sveta.

U prvoj deceniji je Žarko Milenković učestvovao u svim baletskim predstavama kao igrač i u igračkoj karijeri je u ukupno 16 različitih predstava ostvario 44 uloge (nekada je u istoj predstavi imao više uloga, a neke od prestava su obnavljanje).

Bez obzira na bogatstvo različitih igračkih uloga, pokazaće se da je profesionalna karijera Žarka Milenkovića od samog početka išla i u koreografskom pravcu. To nije neočekivano s obzirom na podatak da je kao osoba bio dovoljno pripremljen da naučeno u igri i o igri počinje da primenjuje. Ono što je specifičnost njegovih uloga jesu nadogradnje za svaku od ponuđenih uloga u pravcu dramsko-scen-

skog oblikovanja. To su tzv. 'demi karakterne uloge' koje daju mogućnost igraču da pokaže glumačke sposobnosti uz deo baletske tehnike u igri. Taj estetsko doživljeni deo igre bio je u prvom planu kada je formirao likove koje je igrao, bilo da se radi o komičnim elementima, bilo o dramskoj snazi, što je kritika zabeležila, pominjući njegove solističke uloge. Praksa je u premijernim kritikama, međutim da se doprinosi igrača i igračica nekada nedovoljno obrazlažu ili čak izostavljaju (najčešće zbog ograničenog novinskog prostora koje urednik odredi za pozorišne kritike). U tome je jedna od manjkavosti novinskih kritika o baletu kod nas, koje nam, nakon određenog vremena, jedine ostaju i najčešće baš na osnovu njih procenjujemo doprinos igračica i igrača (ne)uspehu predstave. S druge strane, umetnici (ne samo baletskih profila) kao dokaz kvaliteta sopstvenog umetničkog dostignuća navode upravo ono što kritičari pišu o njima u novinskim kritikama. S tim u vezi treba ponoviti da je Žarko Milenković igrač prve generacije formiranog baletskog kolektiva, kada u Pokrajini postoje samo jedne dnevne novine na srpskohrvatskom jeziku (*Dnevnik*) i jedne na mađarskom (*Magyar Szó*) i kada je malo onih koji pišu pozorišne kritike tada (istini za volju, ni danas situacija nije mnogo bolja). Kritike su bile i emitovane na radiju, tadašnjem dominantnom mediju, ali, nažalost, danas za radijske kritike imamo malo podataka. Tačnije, baletska kritika je sazrevala zajedno sa afirmacijom baletskog kolektiva u Pokrajini, posebno u Novom Sadu. Otuda je značajno da su kritike pominjale i doprinos Žarka Milenkovića u pojedinim predstavama u kojima (ni)je imao glavnu ulogu, ili je njegov doprinos u predstavama bio značajan.

- Prvi put se moje ime pojavilo 30. juna 1954. godine u *Dnevniku* novosadskom, Ozrena Cerovića pod naslovom „Ka stalnom usponu“. Posle mnogih osvrta i nabiranja, na kraju piše: „Muški ansambl istakao se u teškoj i efektnoj igri „bufona“, dobrom igrom izdvajao se Žarko Milenković“ (napominjem da u igri nisam imao neki poseban solistički deo koji bi me koreografski izdvajao). Isti kritičar posle premijere *Kopelije* piše: „Od muških solista istakli su se Đorđe Vuksan i Žarko Milenković.“

Nedeljko Grba u *Dnevniku* (28. marta 1961) za Milenkovićevo dostignuće u predstavi „Amerikanac u Parizu“ konstatuje:

- „Od nosilaca solističkih uloga treba posebno pomenuti Mirjanu Matić i Žarka Milenkovića u epizodi „Čovek koga volim““. U nekoliko kritika se pominje i moj koreografski doprinos u operama. Na primer, pišući o premijeri opere „Bank ban“, Oskar Pandi kaže: „Dopadljive i stilizovane su bile mađarske igre u koreografiji Žarka Milenkovića“ (*Dnevnik*, 7. decembra 1975).

Posle gostovanja KUD „Maksim Gorki“ u Rimu, Gordana Divljak-Arok izveštava:

- „Rimska štampa se veoma povoljno izrazila o koreografiji Žarka Milenkovića“ (*Dnevnik*, 31. maja 1977).

Povodom gostovanja sa baletom *Pepeljuga* u Varni, Dinko Cumakov, između ostalog, navodi u kritici:

- „Čudesna trojka -Jelkić, Milenković i Jerant kao maćeha i dve sestre“ (*Narodno delo*, br. broj 162, od 11. jula 1965, str. 3).

Drugim rečima, u dnevnoj štampi se vrednovao doprinos Žarka Milenkovića, vidljiv tokom dužeg vremenskog perioda u različitim profesionalnim dostignućima u okviru Srpskog narodnog pozorišta: kao igrača u baletima, operama, operetama, drami („U režiji Jurija Rakitina u drami *Živi leš* L. N. Tolstoja, Marina Olenjina je spremila igre, a ja sam igrao rusku igru“) i kao koreografa u baletima, operama, operetama, mjuziklima i dramama.

Sa Jelenom Boškov u drami *Živi leš* L.N. Tolstoja



## Koreograf u baletima

Odnos prema libretu. *Libreto* je sadržaj baleta u obliku pisanog *teksta*, na osnovu kojeg se odvijaju događanja na sceni u obliku umetničke igre izražene pokretima igrača. Od libreta počinje proces koreografisanja baletske predstave. Za sada je glavni izvor libreta (tekstova) u knjizi „Indeks operskih i baletskih libreta Aleksandre Đuričić“ (2006), a izvori koji u ovoj knjizi izostaju nalaze se u različitim monografijama, zbornicima, časopisima, a najčešće u programima štampanim za baletsku predstavu. Nešto podataka daje Dragutinović (1968) u pregledu 50 godina razvoja i rada Baleta Narodnog pozorištu u Beogradu, gde se mogu naći podaci i za predstave koje će biti igrane i u baletskom ansamblu u Novom Sadu.

Dragutinović daje osnovnu klasifikaciju libreta prema određenim žanrovima, te razlikuje one zasnovane:

- na bajkama (kao što su *Zlatna ribica*, *Crvenkapa*),
- na pričama iz istorije jugoslovenskih naroda (npr. *Ohridska legenda*),
- na temama iz savremenog života (npr. *Amerikanac u Parizu*).

Druga podela se odnosi na autorstvo, odnosno na odgovor na pitanje: Ko piše libreto? Jednom za baletski libreto piše tekst poznati književnik, drugi put na osnovu već poznatog književnog teksta koreograf piše libreto (na primer, kao što je za *Katarinu Ismailovu* Dimitrije Parlić napisao libreto na osnovu pripovetke ruskog književnika Ljeskova; Lidija Pilipenko najčešće polazi od nekog književnog teksta i pravi libreto za balet: *Izbiračica*, *Večiti mladoženja*, a Iko Otrin za balet *Pipi Duga Čarapa* na osnovu knjige za decu Astrid Lindgren dok je nekad libreto nastao u sadejstvu kompozitora i koreografa (kao što je za balet *Pinokio* u pitanju prenos u igru i muziku već napisanog književnog teksta (poznatog) pisca).

Kada analiziram libreta pojedinih koreografa, na primer Lidije Pilipenko, koja je pisala za svoje balete tokom duge umetničke koreografske karijere, pokazuje se različit odnos umetnice prema tekstu (libreta) u odnosu na ostvarenu koreografiju na sceni. Za balete koje je radila na početku koreografske karijere libreta su bila detaljnija (sa puno teksta), da bi pri kraju libreto bio samo u naznakama osnovne ideje, koju onda gledaoci traže u ostvarenoj (ukupnoj) umetničkoj igri na sceni.

Nekada nam sami koreografi govore o libretu u odnosu na svoja koreografska rešenja. Tako Krunoslav Simić u Programu za obnovljen balet *Dama s kamelijama*, svedoči da pravi „koreografiju po principu dramskih predstava“ (premijera 13. 10. 2018). Otuda tekst za događaje na sceni odgovara knjizi (podeljen je u činove, slike ili epizode...). Mada detaljna kritička analiza tek predstoji, kada su u pitanju

libreta baleta izvedenih u baletskom ansamblu Srpskog narodnog pozorišta tokom 70 godina njegovog postojanja, već sada se može konstatovati da je u baletima sa sadržajem libreta slaba tačka ukupnog proizvoda u obliku predstave (i inače o libretima u baletima na jugoslovenskom prostoru kod nas je malo kritički pisano).

Tokom sedamdesetih godina prošlog veka, tri libreta su značajna za koreografije Žarka Milenkovića u baletskom ansamblu SNP u periodu kad je istovremeno bio i šef baleta i kad je mogao da kreira repertoarsku politiku: jedan celovečernji balet *Rajmonda* (1974) u tri čina, i dva baleta za decu: *Vila Lutaka* (1972) i *Crvenkapa* (1979) kao jednočinke, a u intermecu je stvarao koreografije u operama, operetama, mjuziklu i dramama u saradnji sa različitim rediteljima. Za sva tri baleta koja je koreografisao u SNP-u Žarko Milenković preuzima libreta koja su za te balette drugi napisali: za *Crvenkapu* kompozitor Tibor Hartig (koreografov savremenik), za *Vilu Lutaka* Jozefa Hasrajera i Franca Gaula i za celovečernji stari balet *Rajmonda*, Marijusa Petipa i Lidije Paškove iz Petrograda, oba nastala krajem 19. veka (prvo izvođenje je bilo u Petrogradu 1899. na muzika Aleksandra Glazunova, a u koreografiji Marijusa Petipa).

Celovečernji baleta *Rajmonda* na osnovu već napisanog libreta tražio je odgovor na pitanje: kako postavljati stare balette? Podsećamo se da su samo delovi *Rajmonde* igrani prvi put u prvim godinama formiranja novosadskog baletskog ansambla u koreografiji Marine Olenjine (1953). Od prvog izvođenja, svetske premijere, do izvođenja u Baletu SNP prošle su 84 godine, te je trebalo taj balet smestiti u kontekst umetničkog dometa novosadskog ansambla, ali i šireg poimanja igre početkom sedamdesetih godina u Srbiji. Za ovaj balet se vezuje odrednica 'stari balet' (mada nema tačnog objašnjenja u čemu je njegova starina), a deo 'starine' nalazimo u samom libretu i u načinu na koji je izvođen na sceni.

### Odnos prema libretu 'starog' baleta *Rajmonda*

- I čin: „Princeza Rajmonda proslavlja rođendan u dvoru svoje tetke, grofice Doris. Sve zvanice sa uzbuđenjem iščekuju dolazak njenog verenika, Žana de Brijana. Čekanje iskoristi jedan od pozvanih, saracenski plemić Abderahman, i udvara se Rajmondi obasipajući je skupocenim poklonima. Pošto ona ne želi da izneveri svog verenika, Abderahman mora da se posluži čarolijom i sliku Žana de Brijana pretvara u svoju, ali ni to nema uticaja na Rajmondinu vernost. Ona beži, nadajući se da će njen izabranik svakog trenutka doći i zaštititi je.

- **II čin:** Sledećeg dana je priređen banket u čast saracenskog gosta, što on koristi da bi se još vatrenije udvarao Rajmondi. Dolazi Žan de Brijen u pratnji ugarskog kralja i njegove garde, i između saracenskog i ugarskog tabora plane žestoka borba. Kralj, Rajmondin otac, naređuje da sukob mora odmah prestati i da se suparnici ogledaju u dvoboju, a pobjednik će dobiti Rajmondinu ruku. U duelu Saracen bude pobeđen.
- **III čin:** Kralj i ceo dvor proslavljaju pobjedu nad nametljivim Abderahmanom i slave venčanje Žana de Brijena sa Rajmondom. („Indeks oper-skih i baletskih libreta“ Đuričić, 2006, str. 180).

U literaturi o baletima odrednica 'stari' odnosi se na način izvođenja: sa dosta pantomimskih scena, uz određenu strukturu činova, ali ovde ne koristim taj termin u odnosu na izvođenje igara, nego dati pridev dovedim u vezu sa načinom na koji su prikazani likovi i njihovi odnosi u socijalnom kontekstu sadržaja (libreta). Reč je u *Rajmondi* o dešavanju u plemićkom staležu, čiji su akteri: princeza, njen verenik hrišćanski vitez i još jedan plemić – saracenski – onaj koji je 'drugi' (Saraceni – srednjovekovni naziv za sve Arape (Fatimidi), a jedno vreme i muslimane uopšte.)

Zaplet se na prvi pogled odigrava oko ljubavi muškarca i žene (njih dvojica se nadmeću oko njene naklonosti), pri čemu je specifično to što se neko 'drugi' (ne iz našeg, hrišćanskog plemena), doduše visoke moći (plemić), udvara 'našoj' princezi dok je njen verenik u krstaškom pohodu, u borbi za pravednu stvar (može biti da je Brijen jerusalemski kralj i regent Latinskog carstva, poreklom iz Španije). Radnja se događa u prostoru za visoke zvanice (u palati), u kući Rajmondine rođake u povodu obeležavanja jednog značajnog datuma – njenog rođendana (punoletstva). Taj 'drugi' muškarac (Abderhman) čini nedozvoljenu akciju: ne samo da se udvara princezi već obećanoj drugome, svojim đavolskim sposobnostima je 'omađija' (pretvara lik njenog verenika u svoj).

Ipak, u osnovi ovog libreta je zapravo ideološki sukob hrišćanskog i nehrišćanskog plemićkog staleža oko plena (kraljeve ćerke) – Rajmonda je sada u poziciji plena oko kojeg se muškarci bore, a o njenoj sudbini će odlučiti drugi moćan muškarac: kako smo videli, na predlog kralja (oca) dolazi do dvoboja (što je krajem 19. veka, kada je balet napisan, bila redovna pojava u ruskom visokom društvu u kojem se igrala premijera 1898). Očekivano, pobjedio je princezin verenik (hrišćanin), uz pomoć ugarskog (mađarskog) kralja.

Vidimo da kralj (otac) odlučuje kakav će biti ishod za sreću njegove ćerke, nje-no mišljenje se u libretu ne navodi, ona se za tu svoju sudbinu ne pita. Otuda se termin 'stari' balet može odnositi i na ideološki predložak libreta u kojem je 'sta-

ri' sinonim za patrijarhalni način prikazivanja glavnog ženskog lika, zavisnog od muškaraca (oca, voljenog mladića, ili brata). Drugo značenje za 'stari' balet odnosi se na kvalifikaciju glavnih junaka: u libretu je saracenski mladić, mada plemićkog nivoa, okarakterisan kao „nametljiv“, kao onaj koji je u dosluhu sa magijom. A kakav je princezin verenik (hrišćanin)? Za njega nema mnogo podataka, sem da ga Rajmonda željno čeka; on izostaje sa scene, jer je u 'opravdanom' ratu, ali ta okolnost ne stvara negativan stav publike prema njemu, on je čekan i očekivan kako od princeze tako i od svih drugih dvorana upravo zbog ratnog (krstaškog) pohoda. Nadalje, njegova vrednost se ne dovodi u sumnju činjenicom da problem ne rešava sam, nego dovodi u pomoć kralja jedne druge države, što implicira da on nije dovoljno moćan za sopstvenu pobedu.

Iz perspektive sadašnjeg nastojanja da se 'drugi' ne prikazuju negativno, nego da se shvataju kao drugačiji, ovaj balet i nije u duhu našeg vremena te bi se mogao okarakterisati kao 'stari' i po shvatanju da su beli, hrišćani bolji od onih koji to nisu (u ovom slučaju Arapi ili muslimani, drugačije boje kože i verske ubeđenosti), a u kojem su drugi narodi prikazani negativno (detaljnije u tekstu o postkolonijalnim teorijama u rodnim studijama kod Karanfilović, 2011, 231–240). Uz to se u libretu ponavlja osnovni patrijarhalni obrazac otac–ćerka: prilikom odluke o udaji on odlučuje kome će ona (nakon dvoboja) 'pripasti'. Dakle, balet je star na više ravni: po sistemu vrednosti koje nudi u libretu i u izvođenju na sceni i u ideološkom obrascu o 'drugima', povrh čega, koreografija M. Petipa, obiluje brojnim pantomimskim scenama, karakterističnim za balete s kraja 19. veka, koje su današnjim gledaocima uglavnom dosadne. Otuda koreografi koji se odlučuju za postavke starih baleta danas imaju mogućnost (a i obavezu) da intervenišu kako u pogledu sadržaja tako i u pogledu forme igre. Zato i postoje danas potpuno nove koreografije na temu *Žizele*, *Labudovog jezera* ili *Ščelkunčika*. U baletskoj trupi Trokadero muškarci izvode *Labudovo jezero* u II i IV činu.

Kritika je jednoglasno pozitivno ocenila premijeru *Rajmonde*. U novinskom tekstu se konstatuje da se „Novosadska predstava *Rajmonde* ne oslanja 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 režijskom delu posla. Čini se da je razlog ovome zamka koju nudi kompozitorova koncepcija muzike nastala po principima svite“ (Savić, „Rajmonda – odlična predstava“ Dnevnik, 14. mart 1974). U radijskoj kritici se konstatuje da je premijera neosporno bila efektna

i iznenadila je publiku nesvakidašnjim bleskom kompletnog spektakla (Branka Rakić, Radio spektar, Radio Novi Sad, 19. mart 1974). Što se tiče koreografa Žarka Milenkovića, kritičarka zaključuje da je dao više od očekivanja i kao pedagog i kao koreograf novosadskog baleta. „Sigurno je da bi s nekim drugim delom postigao autentičniji uspeh, objektivno sigurniji, no za sve one koji su novosadski balet poznavali odranije, premijera *Rajmonde* je ogroman uspeh.“

U drugoj radijskoj kritici objavljenoj u Zagrebu konstatuje se da se „Novosadski koreograf Žarko Milenković smjelo odvažio za teže koreografske varijante, na veliki spektakl, u čemu su ga uspješno pomogli kostimograf, posebno u finalnoj bijeloj sceni, a djelomično i scenograf u sceni pred križarskom freskom, ali u cjelini gledano ta smjelost i odlučnost sviju da u njoj ustraju bez obzira na važne pojednosti, bile su ujedno i najmarkantnije pa čak i najuspjelije svojstvo predstave: žar i polet plesanja“ (Đorđe Šaula, Radio magazin, Zagreb, 15. mart 1974).

Iz ovih kritika jasno je da se stari baleti, poput ovoga mogu igrati, ali ne na isti način na koji su prvi put postavljeni za određenu publiku u određeno vreme, nego se prilagođavaju sadašnjoj publici i vremenu i u vezi sa tim se onda (delimično) menja libreto.

Kritika tada nije problematizovala sistem vrednosti koji se nudi ovom baletskom predstavom. Međutim danas je aktuelno pitanje i za balete praižvedbe u Baletu SNP-a ako se fokusiramo na likove žena u njima.

Zato je objašnjenje koreografa o sopstvenom pristupu predstavi za nas danas dragoceno, budući da ona nije obnavljana nakon izvođenja, ali je ostala na repertoaru tri sezone (ukupno je odigrano 13 predstava pred 4.495 gledalaca (prema V. Krčmar 12003/4, str. 35).

Sled navedenih podataka jasno pokazuje to da je Žarko Milenković, zahvaljujući mogućnosti da bude šef baleta i odučuje o repertoarskoj i igračkoj perspektivi, postepeno izgrađivao ansambl, proširivao ga novim, pre svega mladim, igračicama i igračima, što je kritika primetila. Istovremeno je on kao koreograf tražio svoje mogućnosti u okviru postojećeg repertoara i mogućnosti izvođača. Tako Branka Rakić u povodu premijere *Rajmonde* konstatuje da novosadski balet u poslednje dve godine pokazuje sve značajnije rezultate u svom razvoju, „za koji se slobodno može reći da od premijere *Vragolanke* ni tehnički ni u celokupnom izrazu ne pada, već objektivno ide napred, što je u opštejugoslovenskim nestalnim baletskim prilikama zaista značajan momenat. Kriza, koja se tako drastično održavala na predstavama ovog ansambla, prebrođena je čak upečatljivim skokom na bolje: pod tim bolje podrazumevamo i tehnički napredak i brojčano obogaćenje ansambla,

čime je on, napokon, doveden u situaciju da s mnogo više odgovornosti bira i izvodi svoj repertoar“.



Scena iz *Rajmonde*

*Ostaje pitanje o koreografskom zanatu.*

Iste godine kada je bila premijera *Rajmonde*, razgovarala sam sa Žarkom Milenkovićem u okviru ankete koju sam vodila sa mnogim akterima jugoslovenskog baleta tada. Jedno od pitanja se odnosilo i na poziv koreografa. Na moje pitanje:

*Danas još uvek nemamo izrazitu koreografsku ličnost u Jugoslaviji. Kako to tumačite?*

Usledio je odgovor:

- 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 sa kojim on tu predstavu oblikuje. Šta su kod nas postigli i drugi svetski poznati koreografi kao što su Rusi: Zaharov, Lavrovski, Anisimova, ili drugi koreografi koji u naše ansamble dolaze iz zemalja sa Zapada? Ne mnogo, jer nije bilo s kim!

*Šta se u Vašem pozorištu čini da se dođe do mladih talentovanih koreografa?*

– Ništa.

Početkom sedamdesetih godina u sistematizaciji radnih mesta u Baletu SNP više nema pozicije koreograf kao stalnog zaposlenja, nego se ugovara njegovo gostovanje u zavisnosti od baleta koji se stavlja na repertoar (to je ostalo tako sve do početka 21. veka, kada se Dragan Jerinkić angažuje na mesto koreografa). Koreografi su dolazili i odlazili nakon premijere i obavljenog posla. Ta promena je u prvom trenutku izgledala kao pozitivna, jer se omogućava različitim koreografima da se oprobaju u radu sa ansamblom, ali su se pokazale i izvesne manjkavosti: izostanak jedne kreativne ličnosti koja stalno vodi računa o razvoju svakog igrača posebno nepovoljno utiče na kvalitet igrača i igračica. Sem toga, stalni koreograf ima uvid u ono što je bio kontinuitet već ostvarenog repertoara pa predlaže izvođenje novih baleta u zavisnosti od procene potrebe toga vremena.

Dva baleta za decu Žarka Milenkovića početkom sedamdesetih godina 20. veka su promena osnovnog poimanja dece kao publike baletskih predstava. Već jednu deceniju nema više na plakatama zabrane ulaska deci ispod osam godina u pozorišnu salu, ukupna pedagoška literatura u zemlji je okrenuta deci na drugačiji način, Zmajeve dečje igre su već deo kulture grada. U tom smislu je koreografski posao Žarka Milenkovića uklopljen u opšti smer promene shvatanja dece kao konzumenata baletske umetnosti, i nastojanja da se ta novina svake godine ogleda i u repertoaru Baleta SNP. Najmlađi gledaoci postaju odrastanjem pouzdana publika i otuda je ovaj preokret u repertoarskoj politici tako značajan.

Pored objavljenih kritika, važna dokumentacija za pozorišne ljude jesu plakati za pojedine predstave. Žarko Milenković je sačuvao primerak za svaku od svojih predstava. Bila sam iznenađena dok sam, pregledajući prve plakate, na svakom naišla na uputstvo: Deci ispod 8 godina ulazak u salu nije dozvoljen.

## Baleti za decu: Vila Lutaka

*Kako si došao do partiture Vile Lutaka, baleta za decu? Za neke partiture u baletu obično treba da se plate tantijeme.*

- Zakon je bio takav da ako je neko delo starije od pedeset godina, onda se više ne plaćaju tantijeme, plaća se samo zakup materijala, što je bio naš slučaj. A sad, kako sam došao do partiture? Dok smo Mira i ja bili angažovani u Baletu u Majncu (u Nemačkoj), odlazio sam u prodavnicu ploča i notnog materijala, gledao ploče, i meni vlasnik kaže: – Gospodine, ako hoćete lakše da odaberete, uzmite ploču, idite u kabinu, pustite i slušajte muziku, možete celog dana da birate ploče i da slušate. I tako nađem prebirajući po notama i Vilu Lutaka. Otvorim libreto ali ne libreto sadržaj, nego tačno navedeno ko na koje note igra, tačno u notama piše kad se šta dešava, sve označeno. Uzmem te note (poklonio sam ih nototeci u SNP). I kad sam se vratio iz Nemačke i preuzeo dužnost šefa Baleta, razmišljao sam o predstavama za decu na našem repertoaru.

*Rešio si da ispuniš jednu prazninu u repertoaru.*

- Nije praznina, već je moje razmišljanje bilo sledeće. Drama je imala tada za decu predstavu Dugonja, vidonja, trbonja, koja je išla što kažu kao alva! Deca su dolazila i to je meni skrenulo pažnju da u baletu nema ništa za decu, pa mislim zašto ne bih napravio predstavu za decu uzrasta od sedam do deset godina, pa posle toga pravimo predstave za mlade, za tinejdžere od dvanaest do petnaest godina. Razmišljao sam kako da odnegujemo publiku za velike baletske predstave. Nije to bila neka naredba ili repertoarska politika kuće, ja sam to jednostavno osmislio, niko o tome nije brinuo.

*Predstava je lepo primljena, ali taj balet je bio kratkog veka, mada je bilo dosta izvođenja.<sup>2</sup>*

- Tu istu *Vilu Lutaka* napravio sam deset godina kasnije (1989) s učenicima i učenicima naše baletske škole, kao projekat Srpskog narodnog pozorišta i Baletske škole. Jedino je Leonora Hristidis iz baletskog ansambla igrala glavnu vilu, sve ostalo uloge su izvodile učenice Škole. Predstava je lepo primljena. Ali eto, to je primer da jedan balet prijemčiv za decu određenog uzrasta ostaje izvan fokusa onih koji upravljaju baletskim ansamblima. A potrebna je i predstava namenjena tom malom uzrastu potencijalnih budućih gledalaca. Ovaj balet je zahvalan jer

<sup>2</sup> ukupno 36 predstava pred 11.532 gledaoca, Krčmar, 2003/4 str. 33).

se ne moraju dodatno plaćati tantijeme, ali više nije bio na repertoaru do danas.

*Limitirajući faktor za dečji balet je da ne sme dugo trajati. Za Vilu Lutaka u programu piše divertisman (ne piše balet za decu).*

- Kod *Vile Lutaka* sve je divertismanski napravljeno: svaka numera ima svoj početak i kraj. Dečja pažnja ne može dugo da traje, ali ako su igre kratke i smenjuju se, one drže dečju pažnju. U prvom delu Španjolka, Klovn pa dve životinje... Kolombina, Tirolci, to su sve kratke i efektne igre, a svaka ta numera ne traje više od jednog minuta, prilagođeno dečjoj pažnji.

*Balet služi deci i za identifikaciju.*

- Devojčice se identifikuju sa tom lutkom, a dečaci možda sa Klovnom. Znam da je u baletu *Pipi Duga Čarapa*, na primer, čista identifikacija za malo stariji uzrast devojčica.

**Vila Lutaka<sup>3</sup>:** divertisman u jednom činu:

- *Libreto:* „Jedan otmeni engleski bračni par dolazi u prodavnicu lutaka da kupi svom detetu poklon. Prodavac pokazuje lutke koje su u nošnjama raznih naroda, igraju svoje igre. Englezima se ni jedna lutka ne dopada. Prodavac konačno pokazuje svoju najlepšu Vilu Lutaka. Vila Lutaka im se odmah dopala i oni je kupuju. Posle odlaska Engleza prodavac zatvara dućan i odlazi. Oko ponoći, sve lutke ožive, igraju i ukazuju počast Vili Lutaka. Prodavac veoma žali što mora da se odrekne svoje najmilije lutke i odluči da napravi umesto nje novu.“ (iz programa za premijeru predstave)

Već ovaj prvi balet za decu pokrenuo je čitav niz pitanja koja se i inače mogu naći pred koreografima baleta za decu: koje sadržaje odabrati, koji sistem vrednosti plasirati, kako odabrati strukturu prezentovanja događaja ili kako dozirati odnos pantomimskih pokreta i onih koji pripadaju inventaru klasičnog baleta, zatim

<sup>3</sup> Balet je svetsku premijeru imao 1888. u Beču, zatim u Zagrebu 1892, dok je u Novom Sadu odigran u SNP-u 27. novembar 1972, a potom i u sledećoj sezoni 1973/74 (ukupno je odigrano 36 predstava pred 11.532 gledalaca). Balet je obnovljen u sezoni 1980/81, uz oznaku „divertisman u jednom činu“, a izostaje odrednica da je u pitanju balet za decu. Premijera (18. aprila 1981) predstavlja zajednički projekat Muzičkog centra i Baletske škole, te u predstavi igraju učenice baletske škole (ukupno 11 predstava – 3.607 gledalaca). Lutke: Crnac i Crnkinja, Tirolac i Tirolka, Beba, Kineskinja, Španjolka, Harlekin, Kolombina, Klovn, Pajac, vile pratilje Vile Lutaka, zatim životinje, mačke i dva miša (podaci iz knjige Krčmar 2003–2004).

odnos kostima i lika koji igrač ima, ali i ostalih faktora kojima se uvažava uzrast dece, kao što je dužina trajanja predstave, za koju se obično smatra da ne treba biti duža od 45 do 60 minuta, po mogućnosti bez pauze između slika/činova, pri čemu pojedinačna igra ne bi trebalo premašiti jedan minut i sl. (detaljnije u radu Savić, 2018).

Posebno je važno istaći to koje je vrednosti balet ponudio deci. On afirmiše znanje o drugim narodima kroz igre tih naroda: Tirolac i Tirolka, Kineskinja, Španjolka, što je dobro za širenje dečjeg poimanja o 'drugima', a osnovu sadržaja čine aktivnosti deci bliskih životinja (mačke i dva miša), čime se razvija ljubav prema životinjama kao 'drugima' i, naravno, igračke kao predmeti koji predstavljaju druge osobe ili životinje. Balet je fokusiran na poznate igračke kojima se deca igraju, u ovom slučaju posebno namenjene devojčicama. Reditelj i koreograf Žarko Milenković smatra da su „okviri baleta bliski emocijama dece predškolskog uzrasta i da bude maštu“. Drugim rečima, balet za decu ne mora biti u prvom redu namenjen širenju znanja, nego pokretanju emocija i aktiviranju dečje mašte da se ona veže za igru kao način izražavanja.

Koreograf je uočio da je važno deci ispričati priču i rečima, za ono što ih na sceni čeka da vide pokretima, pa se kao narator pre početka predstave obraćao deci pričom o sadržaju baleta i svakog lika posebno:

- Ja sam pre svake predstave *Vile Lutaka* izašao pred zavesu i u kratkim crtama objasnio deci šta se dešava. Ta deca ne znaju još da čitaju, ne mogu čitati tekst u programu (ako ga i kupe), onda sam im objasnio šta se događa na sceni i skrenuo sam im pažnju na neka ključna mesta na koja treba da obrate pažnju, tako sam decu pripremio za događaje u predstavi. Dakle, u predstavi za decu koju igraju profesionalni baletski igrači, odrasla osoba se može pojaviti u više funkcija, narator je jedna takva funkcija posrednika između dece i izvođača.

U kritici za predstavu Svenka Savić (Dnevnik, 29.12.1976) navodi da su u predstavi kostimi jedna od važnih znakovnih poruka za razumevanje likova u sadržaju predstave, ali oni istovremeno moraju dozvoliti igračima da se lako u njima kreću. Budući da je u baletskoj predstavi za decu kostim važnije sredstvo povezivanja (naj)mlađih gledalaca i izvođača, od klasičnih pokreta baleta, u ovoj predstavi su kostimi (Stane Jatić) bili lepi i raskošni i otud – deci dopadljivi. Ali što se tiče kulturnoloških pitanja, pre svega kojem polu je ovaj balet izrazitije namenjen, možemo zaključiti da je bio prijemčiviji devojčicama (koje su, kako praksa pokazuje, i inače više vezane za baletsku igru od dečaka).

#### Crvenkapa<sup>4</sup>: balet za decu

- „Balet u jednom činu sa četiri slike ima dva osnovna dela: I deo kao uvod u priču (slika 1: Crvenkapina kuća; slika 2: Crvenkapa i Vuk daleko u šumi) u kojem koreograf prikazuje različite šumske i domaće životinje, učesnice igre koja se odvija oko kućice u kojoj živi Crvenkapa sa majkom. Životinje čine družinu, a medved je njihov zaštitnik od vuka i drugih nezgoda. Lovac je oličenje muškarca koji goni vuka. II deo priča je iz poznate Grimove bajke (slika 3: Bakina soba; slika 4: Vukov san daleko u šumi): vuk dolazi u bakinu sobu, nasrće na nju, zatvara je u orman, brzo se presvlači u baku i leže u njen krevet; ulazi Crvenkapa i vuk nakon razgovora sa Crvenkapom skoči iz kreveta, zgrabi Crvenkapu i zatvori je u orman kod bake i beži iz kućice. Prolazeći šumom, lovac svrati kod bake, i čuje zapomaganje iz ormara, oslobađa baku i Crvenkapu, pa saziva družinu životinja i kreću u potragu za vukom. Kad ga nađu, lovac ne ubija vuka, nego ga odvodi u zoološki vrt.“

*Kako si zajedno sa kompozitorom Hartigom rešio da taj balet bude na repertoaru Baletu SNP<sup>5</sup>?*

- To je bilo vrlo jednostavno: Hartig je bio u Orkestru SNP, spremali smo Vilu Lutaka, pošto treba da se igra predstava za decu na sceni Ben Aki-be, gde nema mesta za orkestar, onda je orkestar snimio *Vilu Lutaka*, Laza Buta je dirigovao, a Hartig je s orkestrom snimio sve i posle je predstava Vila Lutaka igrana uz snimak sa trake. Pošto je on već video predstavu i kako to ide, jednog dana mi je došao i ponudio partituru *Crvenkape*. Ja sam to ispregledao i odlučio da balet postavim, na isti način kao i prvi. Naime, držao sam se zadanog libreta, nisam učestvovao u stvaranju libreta, to je sve bilo gotovo. On mi je ponudio, ja sam uradio koreografiju. Odstupio sam samo u onom intermecu (a to je druga priča, da ti ne pričam sada zašto, i kako) jer sam prvi i drugi deo razdvojio onim intermecom bez muzike s onim crna, bela mačka i miševi. U drugom delu ta vila oživljava. Ali nešto treba da se desi da bi ona oživela jer to nigde ne piše, i onda napravim da od te dve mačke koje se tamo

.....  
<sup>4</sup> Predstava je igrana uz snimak orkestra Opere sa Baletom SNP-a, 25. novembar 1976. u Baletu SNP, trajanje: 38,25 minuta.

<sup>5</sup> Na pitanje Mirka Hadnađeva (1975, 8) kompozitor objašnjava kako je nastala kompozicija za balet: „jedno vreme sam bio saradnik Lutkarskog pozorišta u Zrenjaninu. Tamo je postavljena Crvenkapa, a ja sam dobio zadatak da pišem muziku“.

igraju jedna slučajno pritisne to dugme jer je lutka i ona kao oživi – to je taj intermeco.

A onda mi je Hartig ponudio partituru *Crvenkape* da pogledam, vidim da se može napraviti dobra predstava. I tu sam se držao striktno onoga što je u notama pisalo: Bajka o Crvenkapi je dobro poznata svoj deci, prve slikovnice su upravo sa Crvenkapom, u formi crtanog filma deca je danas mogu videti u različitim verzijama, pa dolazeći na baletsku predstavu sa tim sadržajem, deca donose već stečeno svoje znanje priče na osnovu tih drugih medija, kao što su tekst uz sliku, ili filmski zapis uz ton glasa.

*Dobro je poznata činjenica da umetničko delo, jednom obznanjeno javnosti, počinje samostalni život izvan autora. Tako se događa i sa baletskim koreografijama, pa koreografi najčešće nisu obavešteni o obnovama, izmenama ili prekrajanjima njihovih autorskin dela. Slično se dogodilo i sa Crvenkapom.*

- Nakon nekoliko godina sretne mene Hartig (on se meni uvek obraćao sa Vi, mlađi je od mene) i kaže: – Ja Vam čestitam za *Crvenkapu*! Dao sam partituru i u Balet u Sarajevu, bio sam na premijeri, i sada, kad porredim, ja sam shvatio šta ste Vi uradili i ja Vam čestitam (premijera u Sarajevu je bila 20.12.1979).

*Tamo je igrala Crvenkapu naša učenica koja je završila u Novom Sadu, Šomkerek. Koja slučajnost!*

- To nisam znao.

*U Kijevu je predstava takođe igrana, rekla mi je ćerka kompozitora Julija Hartiga (premijera je bila čitavu deceniju kasnije: 24.08.1989).<sup>6</sup>*

- Ni to nisam znao. Eto primera kako neka predstava nakon praizvedbe nastavi da živi mimo kompozitora i mimo koreografa... Ponekad je važno znati i ove druge podatke o životu predstave, ne samo one koji postoje u enciklopedijama baleta, ili u programima za pojedine predstave, nego i puteve mimohoda u domaćoj i svetskoj javnosti.

U razgovoru sa Ljiljanom Mišić (1976, 3) kompozitor Hartig kaže da njegova muzika nije avangardna, da su motivi zasnovani na dečjem pevanju, a ličnosti su muzički jasno diferencirane i psihološki okarakterisane; naravno, Vuk je najsloženija uloga (kod nas su je igrali Erika Marjaš i u alternaciji Žika Novkov).

.....  
<sup>6</sup> Nakon premijere u Novom Sadu predstava je premijerno igrana u Sarajevu 20.12.1979. (u knjizi Kuburović 2000, piše da je libreto napisao Tibor Hardig, ali ne piše ko je pisao muziku), zatim u Kijevu nakon toga, što dokazuje da u širem regionu postoji potreba za baletom ove vrste.

U kritici nakon premijere Svenka Savić (Dnevnik, 1976) ocenjuje „pokušaj da se Vuk ne prikaže strašnim, kako je u bajci predstavljen, u osnovi je dobar („odnese ga u zoološki vrt“), ali nije pronađena adekvatna zamena za osnovnu osobinu Vuka, a to je da je zao u odnosu na okolinu“, „Ovde su osnovne karakteristike svedene na igru, a ne na karakter“, konstatuje kritičarka.

Možemo zaključiti da je ova praižvedba baleta za decu važna zbog toga što afirmiše domaćeg kompozitora koji neguje tradiciju baleta za najmlađe.<sup>7</sup> Nažalost, ta dobra praksa se nije nastavila u ovoj pozorišnoj kući u kontinuitetu. Činjenica je da je tokom 70 godina postojanja Baleta SNP izvedeno samo devet različitih baleta za decu (od kojih su neki doživeli ponovljenu postavku, čak više puta): *Vila Lutaka*, Žarka Milenkovića (1972; 1981); *Petar Pan*, Vere Kostić (1974), *Crvenkapa*, Žarka Milenkovića (1976), *Pipi Duga Čarapa*, Ike Otrina (1978; 1984), *Konjić Grbonjić*, Roberta Kljavina (1996), *Maks i Moris*, Petera Markusa (2002), *Mačak u čizmama* (2008) i *Ko je najmoćniji na svetu* (2016). A poslednja praižvedba, *Pinokio*, Dragana Jerinkića nema predznak *balet za decu*, mada bi to bila druga praižvedba baleta za decu u tom ansamblu.

Ovde ubrajam i „muzičku priču za decu (u jednom činu)“: balet za decu *Ježeva kućica*, po tekstu Branka Ćopića i *Medvedova ženidba*, po tekstu Desanke Maksimović, u režiji Voje Soldatovića i u koreografiji Žarka Milenkovića (1994). To je pokušaj da se pevanje i igranje spoje u jedinstvenu muzičko-pevanu predstavu deci, koja bi potom mogla biti potencijalna publika.

Ako baletske predstave za decu i odrasle razvijaju ljubav prema igri, sticanje znanja i pre svega obrazovanja, onda je važno da takva pozorišna predstava ponudi sadržaje usklađene sa sistemom vrednosti kojim se afirmiše humano društvo, s poštovanjem različitosti, ali i formi u kojoj bi deca najlakše preuzela i značenja i emocije iz predstave.

.....  
<sup>7</sup> Nažalost, kompozitor nije doživeo duboku starost. Tibor Hardig (23. januara 1934, Zrenjanin – 10. decembar. 2006, Novi Sad), završio je Srednju muzičku školu „Isidor Bajić“ u Novom Sadu (violončelo), diplomirao na Muzičkoj akademiji u Beogradu (kod R. Forestal i B. Jakovčić) 1964; profesionalnu delatnost počinje kao solo-čelista u Kamernom orkestru mladih i kao član Simfonijskog orkestra RT Beograd; kratko vreme je bio član Beogradske filharmonije, a zatim profesor Srednje muzičke škole „Isidor Bajić“ u Novom Sadu, i član Gudačkog kvarteta *Collegium musicum*; postavljen je za koncertmajstora orkestra Opere sa Baletom Srpskog narodnog pozorišta i Novosadskog kamernog orkestra.

Izvedena dela su mu: *Gudački kvartet*; *Koncert za violončelo i gudački orkestar*, zatim *Solo pesme za glas i klavir*, te balet za decu *Crvenkapa* u kojem je Orkestar dvojni sastav plus engleski rog i bas klarinet i udaraljke.

*Kako napraviti razgraničenje među baletima za decu i onih koji to nisu?*

- Ako je kriterij bajka kao sadržaj, pa Uspavana lepotica, Labudovo jezero su onda baleti za decu. Nadalje, znam da je Ščelkunčik težak za decu (koga vrlo često igraju za Božić, a ni odrasli ne razumeju sadržaj dovoljno i dugo traje). Kopelija bi mogli da bude za decu, jer su u pitanju lutke u jednoj prodavnici [...] Osnovni kriterij za balete za decu je kako se poistovetiti s detetom jer si bio dete, ali kad si bio dete, nije bilo tog baleta da možeš da se osloniš na lično iskustvo u pokušaju približavanja današnjem detetu za koje stvaramo balete. Ako nađeš meru da sadržaj približiš deci, da to postane njihovo, to može biti jedan od kriterija, inače, nemam definiciju.

*Smatraš da predstava treba da pokreće emocije i maštu dece.*

- Tu malu decu koja se igraju igračkama i lutkama treba isprovocirati, posle će doći znanje, a njih privlačimo u igru preko emocija i mašte. Za mene je balet za decu ono što budi dečju maštu i pokreće pozitivne emocije. Zato smo, na primer u Crvenkapi, rešili finale sa vukom da se deca ne boje vuka, nego da ga odnesu u zoološki vrt i tamo mogu da ga vide i posećuju više puta.

*Da li postoji razlika u značenju termin balet za decu i dečji balet?*

- Dečji balet je balet koji igraju deca, a balet za decu igraju odrasli (među kojima može biti i dete). Ako kažem dečji balet, onda to znači da deca igraju za decu. Na primer, Vilu Lutaka su kasnije igrala deca, učenici Baletске škole u Novom Sadu.

*Čini se da je malo kompozitora pravilo balete za decu.*

- Možda se tržište nije negovalo, jer znam da je u jugoslovenskom prostoru postojao značajan broj kompozitora koj su napisali balete za decu, na primer Bruno Bjelinski.<sup>8</sup> Mogli su oni da naprave kompozicije, ali ako to neko nije prihvatio da izvede, njihov rad je uzalud.

*Balet za decu u okviru naše baletске struke kao da je drugorazredno delo u odnosu na balete za odrasle.*

- Naprotiv! Probleme koje sam imo s ova dva dečja baleta koja sam radio,

<sup>8</sup> Bruno Bjelinski (1909–1992) napisao je više baleta za decu, među kojima su najpoznatiji oni čije sadržaje deca inače poznaju: *Pinokio* (1959), *Petar Pan* (1966), i *Mačak u čizmama* (1977). Po broju baleta za decu mogli bismo reći da je jedan od retkih koji je u jugoslovenskom prostoru pridavao značaj komponovanju za (naj)mlađe gledaoce.

ni slučajno te probleme nisam imao u radu na *Rajmondi*. U *Rajmondi* znam da pravim balet za odrasle i ja sam odrasla osoba, igračima mogu da objasnim jer su i oni odrasle osobe, publika i ja imamo verovatno isto viđenje, ili slično razmišljanje i slične estetske potrebe. Ali kad je dečji balet u pitanju, treba da se vratim u neke godine da razmišljam kao dete... Smatram da je balet za decu daleko osetljiviji. Za koreografa je veći zadatak balet za decu, i zato i mislim da je važno to što je radio lko Otrin postavljajući *Pipi Dugu Čarapu*, koja je najgledaniji balet za decu kod nas: predstava je ukupno tri puta obnavljana, video ju je veliki broj dece i odraslih u gradu, ali i na gostovanjima. Nažalost, nakon već uspostavljenog kontinuiteta prisustva na repertoaru baleta za decu početkom sedamdesetih godina, nastaje period kada oni izostaju sa repertoara, i, evo, početkom 21. veka se nastavlja praksa – prošlo je više od četiri decenije od prve praizvedbe baleta za decu *Vila Lutaka* (1972) i *Crvenkape* (1976), do *Pinokija* danas (2018).

*Balet za decu je napravila Vera Kostić kod nas u Baletu 1974, opet sa osloncem na deci poznatu priču o Petru Panu, koji ima sposobnost da leti.*

- Napravila je lepu predstavu na muziku hrvatskog kompozitora Bruna Bjelinskog. Nakon predstave u Baletu u Zagrebu 1966, ona je prvo bila u Beogradu, gde je Duško Simić igrao Petra Pana, onda je prenela predstavu ovde, gde je on igrao takođe jedno vreme, pa kad nije više mogao zbog zaduženja u svom ansamblu, onda je došao Ekrem Husein iz Skoplja. Predstava je ostala na repertoaru nekoliko sezona i bilo je dosta izvođenja (ukupno 31), a videlo ju je 10.479 gledalaca (prema statistici u knjizi V. Krčmar, 2003–4, str. 36). Mada je tačan podatak da je ukupno samo devet baleta za decu u dugom periodu od sedam decenija, dužina igranja predstave na repertoaru je važan kriterij za zaključivanje o tome koliko je predstava imala utica i obrazovnog potencijala za decu. U predstavi *Mačak u čizmama* operski pevač peva Mačka, ali nije on mačak, nego neko je drugi na sceni Mačak. Bilo bi jako dobro kad bi recimo on i pevao i bio mačak, koji onda kroz pesmu nagoveštava šta su događaji koji slede na sceni. Onda je još jedna predstava bila gde ima narator koji deci objašnjava. Očigledno je da je koreografima jasno da je deci teško da razumeju događaje na sceni na osnovu gestova; ako je neka pantomima koja je deci poznata, u redu, ali kad je nešto malo apstraktnije značenje, deca tada verovatno teško povezuju pokret sa značenjem.

Valja zaključiti da je do sada devet postavljenih baleta za decu u SNP za period od skoro pola veka (1972–2018), sa veoma raznovrsnom pozadinom, a samo su dva praiizvedbe na ovoj sceni: jedan na samom početku uvođenja prakse (*Crvenka-pa*) i jedan na njenom kraju – danas (*Pinokio*). Nastojanje uprave Baleta da ustali izvođenje baleta za (naj)mlađe gledaoce u svakoj pozorišnoj sezoni, očigledno je povezano sa različitim problemima koji se moraju rešavati, nakon toga što se donele odluka da je balet za decu neophodan. Praviti balet za decu je proces u kojem valja uzeti u obzir kognitivni i emocionalni nivo razvoja (naj)mlađih gledalaca; zatim kulturološke i rodne aspekte toga razvoja; humor i šale uvesti kao obavezni deo koreografije jer su ti elementi deo života dece u svakodnevici. Nadalje, igračke i životinje su takođe deo dečje svakodnevice pa su u temelju sadržaja baleta za decu. Ali ono što ostaje za diskusiju jesu vrednosti koje se pomoću umetničke igre plasiraju deci preko igračkog pozorišnog žanra. Do sada su to uglavnom vrednosti tradicionalnog društva u naznakama da postoji pokušaj da se one promene, kao što je slučaj sa predstavom *Pipi Duga Čarapa*, u kojoj jedna devojčica uzima svoj život u svoje ruke.

Otuda je ono što zabrinjava ne toliko mali broj predstava za decu tokom pola veka, nego ustaljeni (patrijarhalni) sistem vrednosti koji se muškoj i ženskoj deci nudi preko sadržaja i likova. To je polje u kojem se u budućem periodu kompozitori i koreografi mogu pronaći zajedno sa igračima i decom.

Zato valja organizovati javnu raspravu o žanru balet za decu i pozvati stručnjake različitih profila da se o njemu izjasne, pa sakupiti svu raspoloživu dokumentaciju i štampati u posebnoj brošuri sa osnovnim informacijama o baletima za decu igranim u jugoslovenskom regionu u poslednjih 50 godina kako bi to bio izvor informacija onima koji se žele baviti ovom problematikom u budućnosti (podsećam da kod Đurić, 2006. nema kategorije baleti za decu).

Iz takvog informatora će postati jasno da su kompozitori već stvarali balete za decu, ali da su oni uglavnom jednom izvođeni u nekom pozorištu. Trebalo bi pre svega popisati inovativne pristupe koje ne bi trebalo zaboraviti. Na primer, predstava o lukavom mačku i siromašnom gospodararu, *Mačak u čizmama* (u koreografiji i režiji Ljiljane Gvozdenović, gošće iz Zagreba: premijera: 8. novembar 2008) imala je formu baletske slikovnice u sedam slika (slično baletu *Maks i Moris*), unutar koje su vokalne deonice operске pevačice (u liku stare mačke), koja najavljuje radnje. Time se umešta odrasla osoba koja posreduje između dece i radnje u baletu na sceni, da 'pomogne' sticanju znanja, u jednoj formi manje znanoj deci, o nekim vrednostima života i kulture (u osnovi je postupak isti kao kada odrasli

čitaju priče deci i tom prilikom objašnjavaju nepoznate stvari, umeštaju se kao posrednici između deteta i saznanja). Postupak posredovanja odrasle osobe je i inače poznat u baletskim predstavama za decu, ali nije dovoljno procenjena njegova učinkovitost<sup>9</sup>. Tim pre što se iz svetske literature<sup>10</sup> srazmerno malo zna uopšte o baletima za decu, pre svega zato što je relativno malo odigranih predstava.<sup>11</sup>

Pored baleta za decu Žarko Milenković je napravio celovečernji balet, ali je mnogo uradio na novim izvođenjima iz uverenja da su praizvedbe važne za rast čitave umetničke igre kod nas.

*Zašto nisi pravio više celovečernih baleta?*

- Jednostavno – nisu mi dozvolili! Pa ja deset godina ništa u baletu nisam radio! To je deset propalih godina. Ja u Operi radim jer me pozove Voja Soldatović da mu radim koreografiju u opereti *Baron-Ciganin* i on je vrlo zadovoljan kako sam rešio koreografski neke stvari, pa je došao i ponudio mi da radim *Violinistu na krovu*. Ali niko iz Baleta nije došao – ja sam iz Baleta bio izopšten.

*To govorimo sada u periodu kad si formalno u penziji – 1979 (invalid rada).*

- Ja sam tada asistent operske režije ili sam pomoćnik direktora Opere, ali tu sam već u penziji od 1981. godine, ali u baletu ja više ne radim. Ja sam u operi v. d. direktora Opere 1977–1978.... sve do sedamdeset osme, devete, do prestanka. Osamdeset i pete, šeste godine sam bio godinu dana u Baletu, kad su bile *Silfide* (premijera 7. 10.1983) kad sam pozvao Valerija Lagunova iz Moskve da napravi *Silfide* (Jovanka Bjegojević je tada bila repetitorka), pa sam se iznervirao i napustio ansambl i više s baletskim ansamblom nisam imao radne veze.

*To je, u stvari, već period kad u Baletu SNP nema više stalnog koreografa, nego se po predstavi angažuje.*

.....  
<sup>9</sup> Za ovu predstavu, na muziku Đoakina Rosinija (emitovanu sa magnetofonske trake), koreograf Petar Markus je napravio igre na tekst nemačkog pisca stripova Vilhelma Buša, a libreto sačinio Edmund Glid, dok je predstavu u Baletu SNP adaptirao mađarski koreograf Ferenc Barbai.

<sup>10</sup> Kod nas je manje poznato da je češki kompozitor Bohuslav Martinu (1890–1959) ostavio desetak baleta, među kojima i balet za decu *Ko je najmoćniji na svetu?* (premijerno izveden u Brnu 31. januara 1925), sa podnaslovom koji jasno pokazuje da sam kompozitor ne deli umetničku igru prema uzrastu gledalaca (komični balet u jednom činu za decu i odrasle).

<sup>11</sup> Predstava je nakon premijere (5. marta 2016), uz učešće i učenica i učenika Baletske škole, igrana samo devet puta pred 3.845 gledalaca. Tako ljubav nije imala mnogo prilike da proklija u malim gledaocima kroz žanr umetničke igre.

- Pa, stalnog koreografa nema od onog trenutka kad je Otrin otišao, tu onda dolazi Vera Bokadoro i pravi *Ljubav za ljubav* i *Labudovo jezero*, kada Erika obeležava 20 godina profesionalne igračke karijere i igra poslednju predstavu.

# СРПСКО НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ

ОСНОВАНО 1861.

СЕЗОНА 1975—76.

**ПЕТАК**  
**23.**  
**ЈАНУАР**  
**1976.**

Почетак у 19,30 часова

После почетна представе публика се неће пуштати у гледалиште до прве паузе

|                |      |
|----------------|------|
| ЦЕНЕ УЛАЗНИЦА: |      |
| Партер I       | 24 — |
| Партер II      | 20 — |
| Балкон I       | 20 — |
| Балкон II      | 16 — |

Претпродаја улазница на бла-  
гајни Српског народног позо-  
ришта сваког дана  
од 10—13 и од 17—19,30 часова

## ПРЕМИЈЕРА

### ЧЕЗАРЕ ПУЊИ

# ЕСМЕРАЛДА

Балет у 7 слика

Либрето: по Виктору Игоу и Жюл Перуу у редакцији Иса Отрина.  
Прво извођење у лондонском Краљевском позоришту 1944.

Кореограф и редитељ: ИКО ОТРИН, к. г. — Маринбор

Асистент кореографа: ЖАРКО МИЛЕНКОВИЋ

Сценарист: ВЛАДИМИР МАРЊИЋ, к. г. — Београд

Костимографи: БОЖАНА ЈОВАНОВИЋ и ЉЕРКА КАЛЧИЋ  
к. г. — Београд

Диригент: ИМРЕ ТОПЛАК

Лица:

|                                                     |                        |
|-----------------------------------------------------|------------------------|
| Есмералда, млада циганка . . . . .                  | ЕРИКА МАРИЈАШ-ВРЗИЋ    |
| Фебус, официр . . . . .                             | НИКОЛА УЗЕЛАЦ          |
| Клод Фроло, архидијакон . . . . .                   | ЖИВОЈИН НОВКОВ         |
| Квазимодо, збојар Богородичи-<br>не краље . . . . . | БОРА МЛАДЕНОВИЋ, к. г. |
| Флер, млада племићка . . . . .                      | МИРЈАНА МИЛЕНКОВИЋ     |
| Гудула, испосница . . . . .                         | СОФИЈА СТОЈАДИНОВИЋ    |
| Клопен, краљ просјака . . . . .                     | ВЛАДИМИР ЈЕЛКИЋ        |
| Његова жена . . . . .                               | МИРОСЛАВА ТРУЗИЋ       |
| Грингоар, млади поета . . . . .                     | СРБА СУВАЧЕРКИЋ, к. г. |
| Циганке . . . . .                                   | ТЕРЕЗИЈА ЧЕВСКИ        |
|                                                     | МАРИЈА ИЊЋАКОВИЋ       |
|                                                     | ДОВРИЛА НОВКОВ         |
|                                                     | АМАЛИЈА УЗЕЛАЦ         |
| Цигани . . . . .                                    | ВЛАДИМИР ЧЕВСКИ        |
| Лујза . . . . .                                     | ИЊЋАКОВИЋ              |
| Амелот . . . . .                                    | МИРА РУШКУЋ            |
| Дијана . . . . .                                    | ТАТЈАНА ПАНДУРОВИЋ     |
| Дијана . . . . .                                    | ЈУДИЈАНА СРЕМАЦ        |
| Козница Ђави . . . . .                              | ВЕСНА РАДОЈЕВИЋ        |

Народ, просјаци, маске, официри, даме, стражари, целат.

Композител-оратор: Јосип Конач

Инстументи: Ђорђе Молдовановић

Техничка опрема: Драгослав Васиљевић; осветло: Људевит Волф; вл-  
сузе и маске: Душан Јовчић; кројачки радњи: Софија Мамџи и

## Koreografije u operama, operetama, mjuziklima i dramama

Koreografije u operama, operetama, mjuziklu i drami, deo su obaveze koreografa stalno zaposlenih u nacionalnim pozorišnim kućama, a Žarko Milenković je pravio koreografije za potrebe Opere i Drame i nakon odlaska u penziju, ali i dok je bio angažovan u svojoj pozorišnoj kući kao igrač (podaci u Tabeli 2). Takvih potreba je uvek mnogo, ali se, kada su u pitanju koreografi, najčešće ne vodi precizna evidencija za svaku osobu posebno. Jedno od izrazitih koreografskih ostvarenja prisutno je u mjuziklu *Violinista na krovu*), u kojem, pored baletskih igrača, više glumaca izvodi igračke pokrete. Predstava je, inače, ostala na repertoaru i u sećanju građana dugi niz godina (premijera 17.10.1992).

Pored koreografije u pojedinim operama i operetama, koreografi se nađu i u poziciji asistenta operске režije.

*Asistent operске režije i asistent koreografa. Da li je to isto?*

- U svojoj bogatoj karijeri bio sam mnogo šta, pa i asistent operске režije i baletске koreografije. Pomislilo bi se, sasvim logično, da je to isto ili barem slično, a Lala bi rekao: „Slično, pa ni nalik.“ Asistent operске režije u fazi režiranja opere prisustvuje probama i pravi svoje beleške o režiji. Kako su gostovanja solista veoma česta u Operi, a gost u svom pozorištu ima drugačiju režiju za datu ulogu, asistent ima obavezu da gosta upozna sa režijom u kojoj će pevati na gostovanju u SNP-u. Dok sam bio na mestu asistenta, ja sam se gostu i za vreme predstave našao pri ruci da ga podsetim na to šta treba da uradi. Tu se završava obaveza asistenta operске režije. Idealno mesto da radiš malo.

*Kada pogledam spisak operских predstava u kojima si asistirao, vidim da je saradnja bila sa različitim operским rediteljima, otuda su, verujem i htenja reditelja bila različita: Knez Ivo od Semberije, Rigoletto, Zemlja smeška, Prodana nevesta, Mačak u čizama, Bank ban, Baron-Ciganin, Građanin plemić, Vesele žene vindzorske.*

- To je tačno. Počev od onih koji su imali veliko rediteljsko iskustvo do onih koji su u tom poslu bili početnici. Ovde se podsećam samo *Gastarbajter opere* Želimira Žilnika i Peđe Vraneševića (1976), kojima je to bila prva predstava ove vrste u pozorištu (a ja sam dobio i nagradu Sterijinog pozorja za koreografiju). Moram naglasiti da sam izvanredno sarađivao sa Vojom Soldatovićem u nekoliko navrata, od kojih mi je saradnja u Baron-Ciganinu ostala u dobrom sećanju. On je bio već iskusan reditelj, veoma dobro je znao muziku.

Srpsko narodno pozorište ima tri profesionalna ansambla, ali nedovoljan broj raznih predstava mjuzikla, koji je kao pozorišna forma počeo da se pojavljuje intenzivije i u svetu i kod nas od sedamdesetih godina. Iznenadjenje je bila postavka *Violiniste na krovu*, mjuzikla koji je potrajao čitavu deceniju na repertoaru SNP-a, predstava u kojoj su igre deo cele režije, a nisu 'umetnute' igracheke numere, kako je to u nekim operama i/ili operetama slučaj. Svakako je u tom poslu Žarko Mileković svojim iskustvom mnogo značio reditelju (videti svedočenje reditelja Voje Soldatovića u ovoj knjizi str. 84).

## Asistent koreografa

Biti asistent koreografa, reditelja, znači obavljati manje vidljive poslove na predstavi, više su to uslužni poslovi bez kojih nema predstave. Biti asistent koreografa ne znači biti manje sposoban od koreografa, nego imati mogućnost da razvijaš sposobnost saradnje na ideji koju je koreograf osmislio ili započeo da realizuje. Uvek je u pitanju timski rad koreografa sa igračem i asistentom, jer od zamisli (koreografa) do konkretne igre koju potom asistenti i repetitori uvežbavaju sa igračima, prođe dosta promena.<sup>12</sup>

U tom smislu je kreativni asistentski posao podjednak u svim pozorišnim žanrovima (drami, operi, baletu), jedine se razlike odnose na individualne osobine osoba u timu. Po tim osobinama ne može svako biti u poziciji asistenta koreografa, ili repetitora, ali je važno da se na toj poziciji nađe osoba koja želi nadalje ozbiljno da se bavi sopstvenom koreografijom jer je asistentska faza jedan od načina (a možda i jedini danas kod nas) da se zađe u 'tajne' stvaranja baletske igre kao zanata.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Gabrijela Teglaši Velimirović (2006, 154) navodi da je repetitor „Uvežbavač. Asistent ili asistentkinja koreografa ili koreografkinje. Vitalni činilac svake predstave. Bira se od strane rukovodioca baleta, na osnovu igračkog, muzičkog i organizacionog senzibiliteta. Uglavnom je ex-igrač (balerina), sa iskustvom. Kad se sprema predstava, prisutan je na svim probama, solističkim i celog ansambla. Tačnije, u pozorištu boravi po ceo dan, nekada mesecima. Puno pomaže koreografu i igračima. Ideje koje od njega poteknu potpisuje koreograf, što je ponekad nepravedno, ali je tako. U poslednjoj deceniji, repetitori i repetitorke su uspele da se izbore za to da njihovo ime bude navedeni u programu i na listićima koji se daju uz program, kao i za pravo da se poklone na premijeri. Nakon odlaska koreografa, na asistente se prenosi sva briga o predstavi: spremanje druge i treće podele, alternacija i zamena. Obnove predstava su, takođe, posao asistenta. Kad naiđu problemi, repetitori ih rešavaju brzinom svetlosti, a malo kada se dešava da spokojno sede u gledalištu.”

<sup>13</sup> Za operetu *Vesela udovica* Franca Lehara, bila sam asistent koreografu Iki Otrinu (tada pod prezimenom Svenka Vasiljev), pored toga što sam igrala u različitim numerama (gopak, valcer;

Žarko Milenković je bio asistent koreografima u vreme kada su oni već bili afirmisani profesionalci i kada je od njih moglo da se obogati ne samo igračko nego i koreografsko umeće: asistirao je Marini Olenjinoj još na samom početku svoje igračke karijere, zatim Branku Markoviću u *Licitorskom srcu* u vreme kada je prvi put preuzeo funkciju šefa baleta (1972), potom Henriku Nojbaueru (1973) nakon toga što se već potvrdio kao koreograf u predstavi *Vila Lutaka*; Iki Otrinu (u operi *Zemlja smeška*), zatim Pinu Mlaku u *Ohridskoj legendi* i Vladi Dedoviću (iz Ljubljane) kada je postavljao balet *Kopelija*.

*Kako je bilo sarađivati sa koreografima u svojstvu asistenta?*

- Često sam radio kao asistent mnogim koreografima. Prvo što pada u oči je da su svi veoma različiti i skoro da nemaju ništa zajedničko. Ali to ne treba da nas iznenađuje i čudi jer nikada kod nas nije bilo koreografske škole i svako je postao koreograf kako se snašao. Na primer, Marina Olenjina nikada nije došla sa gotovom koreografijom, za razliku od Mlaka, koji je svoju *Ohridsku legendu* imao zapisanu od prvog do poslednjeg koraka. Oboje su u različito vreme koreografisali *Ohridsku legendu*, a ja sam im bio asistent pa sam bio u prilici da upoređujem njihov rad. Olenjina je pred ansambl došla sa jasnom koncepcijom, izdiferenciranim likovima i njihovim međusobnim odnosima, ali bez koreografsko-igračkih elemenata, pogotovu kada su u pitanju baleti zasnovani na narodnom melosu, a ona nije poznavala našu narodnu igru. Tako je radila i balet *Đavo na selu*. Kako sam ja znao nekoliko stotina narodnih igara, od Đevđelije do Triglava, rekla bi mi: „Pokaži mi neku sporu makedonsku igru, pa neku brzu. Ajde sada neku srpsku, pa hrvatsku“, da bi uočila različitost i stil. Posle toga je tražila da joj klavirista svira 16 taktova. Ona je zatvorila oči i slušala. „Ajde ponovo“, rekla bi ona. Tada je odigrala tih 16 taktova a ja sam morao to da uočim, zapamtim i prenesem igračima. To su bile muke žive, zapamtiti i odmah preneti igračima, a pomoći ni od kuda. A ona nije mogla da ponovi tih 16 taktova onako kako bi ih u trenutku odigrala. Kada je bilo u pitanju klasično delo, tada je za svaki takt pokazala određeni korak i tu za mene nije bilo problema, ali u nacionalnim baletima trebalo je preživeti. U svojim koreografijama mnogo više je vodila računa o muzičkoj dinamici nego o metrici i zato su igre u njenim koreografijama poletne, lepršave, dopadljive, rekli bismo ‘tan-

.....  
premijera 27. novembar 1966, ukupno igrane 33 predstave pred 10.013 gledalaca), što mi je bilo dragoceno iskustvo i za kritičarski posao, za koji sam se opredelila kasnije.

covalne, za razliku od Mlakara, kome je metrika bila u prvom planu. Svaki takt je kod njega imao svoj korak ili pokret pa se često sticao utisak prenatrpanosti.

- Rad sa Ikom Otrinom je bio specifičan. On bi iz Maribora došao na tri dana i za to vreme postavio ceo jedan čin, a zatim otišao na desetak dana. Za to vreme moj zadatak je bio da sve to uvežbam sa solistima i ansamblom. I on je koreografisao na licu mesta, u trenutku. Rekao mi je jednom prilikom: „Nije dobro unapred praviti koreografiju. Šta mi вреди koreografija ako ansambl ne može da je odigra. Meni, dobar ansambl i dobri solisti daju inspiraciju pa onda iz toga izađe i nešto mnogo bolje od onog što sam zamislio.“ Za vreme tih nedelju dana uvežbavanja neke Otrinove koreografije desilo mi se da nikako nisam uspevao da ansambl u jednoj masovnoj igri bude ujednačen. Izmenio sam nekoliko koraka, što se inače ne radi, i kada je Otrin došao, obavestio sam ga šta sam uradio. Bez imalo sujete rekao mi je: „Koreografiju ne čine nekoliko ovakvih ili onakvih koraka, nju čini mnogo šta drugo. Ako opet negde nešto zapne, imaš moje odobrenje da to središ. Pomozi mi gde možeš.“ Sa njim raditi bilo je zadovoljstvo.

Hadžislavković, koji je bio asistent Lavrovskom za koreografiju *Žizele* u baletu Narodnog pozorišta u Beogradu, bio je pozvan u Novi Sad da prenese tu koreografiju, a ja sam mu bio asistent. Nisam upoznat da li on ima sopstvenu koreografiju. Bio je veoma zahtevan kada je u pitanju stil igranja drugog čina, jer stil belog baleta u toj koreografiji razlikuje se od stila drugih belih baleta. On je ovladao tim stilom i veoma je insistirao na tome.

Nojbauer je našem baletu preneo koreografiju *Otela* koju je uradio pre toga u Ljubljani i tačno je sve znao šta treba da uradi. Muzika je moderna, savremena pa je koreografija urađena klasičnim elementima, ali na moderniji i slobodniji način. Bila je to novina kako za mene tako i za ansambl, ali uspeali smo da napravimo jednu dobru, ili kako mi to kažemo „umivenu“ predstavu. Iz mog ličnog iskustva, rad sa različitim koreografima je veoma koristan jer proširuje vidike, donosi korisna iskustva i izostrava odnos prema različitostima. Rad asistenta je nekad lakši, nekad teži, ali uvek veoma odgovoran i delikatan, ali, nažalost, nedovoljno cenjen. Asistent-repetitor, duša je baleta!

*Kako je došlo do saradnje sa Nojbauerom iz Ljubljane na predstavi Otelo<sup>14</sup>?*

- Ja sam želeo da se ovde igra nešto novo, nešto što nije poznato, a nešto što ima neku dokazanu vrednost. Tako sam, recimo, u razgovorima s Verom Karić (bila je ovde solistkinja, a posle je prešla u Ljubljanu), i s drugima, zaključio da bi dobro bilo da postavimo *Otela*, novo delo kompozitora Borisa Blahera. Nisam video njegovog *Otela*, ali sam čuo od onih kojima sam verovao, i ja se odlučim i razgovaram s koreografom Nojbauerom da počnemo saradnju. On dođe u Novi Sad, i napravio je predstavu (premijera 18.1.1973) koja je za Novi Sad bila nešto novo: Erika je bila Dezdemona, Valkai iz Temišvara je bio Otelo. Predstava nije puno igrana iz nekih drugih razloga, pa gost iz Temišvara nije mogao više da dolazi da igra kod nas, a ja nisam imao drugog igrača na vidiku, niti sam imao alternaciju za njega, i njemu zabrane dolazak u Novi Sad, i ja ostanem bez predstave. Nemajući adekvatnu zamenu, ja sam predstavi skinuo s repertoara,<sup>15</sup> nakon samo šest odigranih predstava.

Kritika je zabeležila sledeće. „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 opasnost: da baletski igrače ne *odglume* svoje numere dobro, pa se u nekim scenama registruje određena naivnost izraza“ (Savić, Dnevnik, 1973).

*U programu za balet Kopelija koreografa iz Beograda, Vere Kostić, piše da si baletski korepetitor. U nekim drugim programima piše jednostavno repetitor. Po meni, mala je razlika između asistenta i repetitora, što se tiče odgovornosti za 'umivenu' predstavu.*

- Prvo moram reći da sam igrao u prvoj postavci *Kopelije* (1954) Maksa Kirbosa. Dobro sam poznavao i muziku i koreografiju kada je Vera Kostić počela rad na *Kopeliji* deceniju kasnije (1966). U toj postavci smo Rajko Pakaški i ja bili uvežbači (u programu piše baletski repetitori) onoga što

<sup>14</sup> Napisala sam u kritici o ulozi Erike Marjaš: „Najizrazitiji elementi u liku Dezdemone bili su ženstvenost i neposrednost... nije imala izrazitijih igračkih (tehničkih) zadataka. Koreografov zahtev o jednostavnosti gesta, kao sredstva za izražavanje potresnih emocija, u njenoj igri je najbolje i najdoslednije ostvaren“ (Svenka Savić, Dnevnik 21. 1. 1973).

<sup>15</sup> Kao što je Bežar iz ansambla „Balet XX vek“ skinuo s repertoara *Bolero* Ravela kad je otišla Duška Sifnios i ponovo ga uveo u repertoar kada je istu ulogu odigrala Maja Plisecka. „Ja sam pročitao njenu autobiografiju, piše ona kako je ta koreografija komplikovana sa stanovišta redosleda u igri i kako je ona igrala uz pomoć znakova koje joj je Bežar u dogovoru sa njom davao nekom lampom iz zadnjeg reda“, seća se Žarko Milenković.

je ona postavila (pre toga je istu predstavu već radila u Beogradu), mi smo uvežbavali sa solistima i igračima. Prošlo je skoro dvadeset godina kada je Vlasto Dedović (1984) dobio mogućnost da prvi put radi koreografiju *Kopelije* upravo u baletu SNP, kao nagrađen na Međunarodnom takmičenju mladih koreografa. Interesantno je iskustvo sa koreografima u ove tri koreografije, nema razlike u odgovornosti, ali ima razlike u načinu rada sa koreografima: Vera Kostić je već sve imala postavljeno, ona je prenosila svoju koreografiju, ali je Dedović stvarao svoju na našim igračima (mislim da ju je kasnije preneo u Ljubljanu kada je bio šef i koreograf tamo). Kao osoba koja uvežbava ono što je koreograf već postavio, moram da vodim računa, pre svega, da grupa bude ujednačena. Asistent mora biti vrstan repetitor, imati oštro oko, istančan osećaj za ujednačenost. Od njega zavisi da li će baletski ansambl biti precizan i uigran. To je najodgovornije mesto za umetnički domet baleta.

*Kako bi objedinio svoje iskustvo asistenta koreografa baleta svima sa kojima si sarađivao?*

- Za vreme dok koreograf stvara igračke numere, njegov asistent mora da nauči sve što rade solisti, i muški, i ženski i sve što radi ansambl corps de ballet). Zato redovno učestvuje na probama koje vodi koreograf, a i sam drži probe uvežbavanja – on je ‘desna ruka’ koreografu. Kad prođe premijera, gost koreograf odlazi iz ansambla, a asistent preuzima odgovornost za predstavu u celini dok ona ne bude skinuta sa repertoara. Neke predstave ostaju na repertoaru samo jednu sezonu, ali se neke protežu u više sezona (kao što je slučaj sa *Pipi Duga Čarapa*, koja je na repertoaru bila punih 10 godina). Zato je za balet ustaljena praksa da pred svaku predstavu (najmanje 2–3 dana), asistent koreografa održe kompletne probe sa ansamblom, po potrebi i sa solistima. Otuda je tokom jedne sezone odgovornost za život predstave u formi kakva je bila na premijeri najviše na asistentu. A onda, sledeće sezone, situacija može biti drugačija: neko je od igrača otišao iz ansambla, a neko došao, pa je asistent dužan da novodošle nauči koreografiji i dalje vodi računa da predstava ne pada u kvalitetu zbog promena (što se vrlo često dešava).

*Da li ima neki poseban studij za asistente koreografa ili se sve znanje stiče kroz iskustvo asistentskog staža?*

- Uglavnom je praksa ovo drugo. Ali imamo iskustva da neko ko je dobio šansu da bude asistent pored odličnog koreografa, ne uspeva to znanje

i da prenese na igrače. Otuda je potrebna individualna predispozicija, i osobine kao što su strpljivost, ili sposobnost motivacije igrača u situacijama kada im ne ide dobro... Prava je sreća kada se u jednom ansamblu vodi dugoročna programska politika i kada je moguće predvideti ko su potencijalni asistenti ili uvežbači ansambla i solista.

*Za bogato lično iskustvo asistenta važna je saradnja sa raznim koreografima?*

- Isto tako je važno iskustvo saradnje samo sa jednim koreografom, ali u više predstava, jer tako uočavate neke osobine koreografskog postupka koje se ne moraju nanovo objašnjavati u novoj saradnji nego su podrazumevano prethodno iskustvo. U tom pogledu je za mene bio od koristi rad sa Otrinom. Izgradi se stepen poverenja.

*Verovatno je najveća prednost pozicije asistenta koreografa u tome što radi sa mladim talentima i ima prilike da uvidi nove snage za budućnost ansambla. Obično se tvrdi da je talenat presudan za uspeh baletske igračice ili igrača a posebno fizičke sposobnosti.*

- Imamo različite priče na tu temu u našem baletskom ansamblu. Evo, počnimo od Erike Marjaš, primabalerine, koja je uspela da ostvari izuzetnu karijeru sa izuzetnim talentom koji je imala, ali i u izuzetnim okolnostima u samoj pozorišnoj kući. Za potpun uspeh neke igračice, ili igrača, potrebno je da se susretne istovremeno više stvari. Svakako je talenat važan. Fizičke predispozicije su veoma važne, muzikalnost takođe. Onda podrška koju ima u pozorišnoj kući i u porodici, potom i u samom kolektivu, pa podrška šefa baleta i koreografa koji prave predstave podobne za tu igračicu... Mnogo toga je potrebno da bi se talenat ostvario. Ako sada ovo sve potražimo kod nekih naših igrača, imamo različitu situaciju.

*Dok si bio na poziciji šefa Baleta, Erika Marjaš je imala mogućnosti da svoj talenat pokaže, kao što je bio slučaj i za vreme Makedonskog i Otrina.*

- Erika je igrala u *Gospođice na krovovima*, takođe u *Otelu* (Dezdemonu). Ona je najbolje što je Novi Sad iznedrio ikada, talentovana, volela je da igra, ona je mogla da igra sve i muzikalna je, ali je imala jako slabe članke, ona je imala velike probleme zbog toga i zato je ona mnogo puta vežbala. Svuda je imala uspeha, tako da ja lično mislim da ona zauzima najviše mesto, pa čak i ako u to uključimo recimo Miru Popović, koja je došla iz Beograda. E, u vreme Erike Marjaš Biljana Maksić (Njegovan)

polako je stasavala u solistkinju sa nagoveštajem da će preuzeti primat prve igratičice, pored još uvek aktivne Erike. Biljana igra premijeru *Vragolanke* (1973) u koreografiji Ike Otrina, ja sam asistent (a za premijeru *Rajmonde* obe su bile u podeli).

Za *Vragolanku* nije bila moja odluka da ne igra, to je bila Erikina odluka. Erika je došla kod mene i rekla mi je: „Znaš, Žarko, ja bih volela da ne igram, nije to za mene, ja sam ipak u nekim drugim godinama.“ Ona je sama odustala. Inače, bile su u podeli i jedna i druga, i ona je odustala. E sad, zašto je premijeru *Rajmonde* igrala Biljana Njegovan? Iz privatnih razloga: u vreme kada smo spremali premijeru *Rajmonde*, Erika je bila u porodičnim teškoćama (pred premijeru je otišla u inostranstvo) i sticajem tih okolnosti je premijeru igrala Biljana Njegovan, koja je upravo stasavala u izuzetnu solistkinju.

I Erika se vratila u neko stabilno stanje i počela je da radi i onda sam ja te sezone počeo s njom da radim i iduće sezone intenzivno na ulozi *Rajmonde* i ona je izuzetno dobro odigrala tu svoju premijeru kada je sve drugo prošlo što ju je ometalo da radi. Hoću da kažem da je pored talenta važno da se poklope i druge okolnosti, kako u porodičnom okruženju tako i u širem političkom i drugom kontekstu.

*Ali nisu svi imali tu prednost koju je Erika Marjaš imala kao talentovana igratičica. Šta je uopšte talenat?*

- Mnogo godina sam igrao balet, takođe gledao puno baleta, zapažao mnogo šta, ali sam ušao u jednu dilemu za koju mi je teško da donesem sud sa kojim bih se i sam složio, a to je baletski talenat. Znam da je talenat veliki kapital, velika mogućnost za uspeh u bilo kojoj profesiji, pa tako i u baletu. Od nastanka baleta u Novom Sadu 1950. pa sve do sada, izdvojiću nekoliko imena, i o svakom ću reći nekoliko reči da pokažem raznovrsnost te problematike.
- Mira Popović Senaši, u vreme kada je kod nas bila solistkinja (1953–1964), bila je vrhunska tehničarka. Jedina ona je na sceni u *Labudovom jezeru* odigrala 32 fuatea, što je dokaz vrhunske tehnike. Po svojoj građi, atipična balerina sa krivim vratom i nogama kao kod džokeja, ali tancevalna i šarmantna na sceni. Posle vrlo kratkog igrackog staža ovde, nestaje sa scene u novosadskom baletu (čujem da se bavi pedagoškim radom u Americi).

- Nikola Uzelac<sup>16</sup> je bogomdan igrač, skoro dvadeset godina je bio u Baletu kod nas. Bog mu je dao baš mnogo, ali izgleda, ne baš sve. Nešto je nedostajalo. Mora se reći, proporcionalno, lepo, baletski građen: dugačke noge, otvoren, mekan. Sa te strane, idealan. Markantan i izražajan do fascinantnosti. Kada mu je bilo koji koreograf objasnio lik njegove uloge, on je to odmah shvatio i bez ikakvih problema prikazao. Čak, po rečima nekih koreografa, dobili su i više nego što su zamislili. U tom smislu, bio je izvanredan materijal za vajanje. Njegove ostvarene uloge su uverljive, upečatljive i impresivne u načinu kako ih je on doživeo i plasirao. I tu je kraj. Skoro ništa nije uradio da obogati svoju tehniku i da je utka u ulogu. Bio je individualista. Kao partner, u tehničkom smislu nepouzdan, bolje reći nespreman. Nije dostigao ono što se od njega očekivalo i što je mogao. Zašto???
- Franja Hajek (1920–1997),<sup>17</sup> u baletskom smislu, bio je proporcionalno i lepo građen igrač, zavidne tehnike, lakonog – igrao je sa takvom lakoćom da se sticao utisak kao da lebdi nad podom. Vredan, pouzdan, veoma studiozan i uvek sa mnogo pitanja za koreografa i repetitora. Stalno je nešto zapitkivao i tražio objašnjenja, i tamo gde je svima bilo sve jasno, osim njemu. Na njegovu veliku žalost, nije bio dovoljno izražajan. Po mom mišljenju, ta prevelika briga za tehničku stranu nije mu dozvoljavala da se opusti i kreira lik. Bio je stalno u nekom igračkom grču. Igrao je samo varijacije i druge igre.
- Julijanu Dutinu Sremac (1957, Novi Sad – 11. 07. 2009, Novi Sad)<sup>18</sup> pra-

<sup>16</sup> Nikola Uzelac (Novi Sad 1945- Novi Sad, 2006) diplomirao u klasi Margite Debeljak (1961), sa kojom odlazi u prvi angažman na Rijeku, gde igra Turskog pašu u *Ohridskoj legendi*. Nakon jedne sezone se vraća u Balet SNP i igra Marka u *Đavo na selu* u koreografiji I. Otrina, zatim u *Romeu i Juliji* Tibalta, i razne druge solističke uloge: Eskamiljo u *Don Kihotu*, Febus u *Esmeraldi*, Čorko u *Stamennoj* Franje Horvata, Majmun u *Pipi Duga Čarapa*, Otrina, i Borahio u *Ljubav za ljubav* Vere Bokadoro. Dve godine provodi u baletskom ansamblu u Insbruku, da bi se vratio u Balet SNP. Poslednja uloga je u baletu *Zemlja* (Luda) u kojem je dobio mogućnost da se i glumački ostvari.

<sup>17</sup> Franja Hajek (Subotica, 28.6.1933. – Minhen 18.3.1995), solista u Baletu SNP: Merkucio u *Romeu i Juliji*, Benoa, Prinčev drug u *Labudovom jezeru*, Pas de deux u I činu *Žizele*. Ostvario solističke uloge u baletskim ansamblima u Klagenfurtu, Frankfurtu i Minhenu.

<sup>18</sup> Julijana Dutina Sremac (Novi Sad, 1957 – Novi Sad 11.07. 2009), diplomirala u Baletskoj školi u Novom Sadu 1973. (u klasi Ljiljane Mišić i Smilje Ilić) u grupi izvrsnih učenika, a potom solista u Baletu SNP, koju su činili: Rastislav Varga, Apostol Hristidis, Leonora Miler, Ris Oto i Teglaši Rozalija. Iste godine postaje članica Baleta SNP-a, a od 1979. solistkinja. U 1987. godini doživela je povredu na radnom mestu i prelazi na dužnost repetitora i asistenta koreografa. Učestvuje

tio sam od njenog četvrtog razreda u novosadskoj Baletskoj školi. Tada sam tamo predavao Istorijske igre. Predlagao sam da se na dalje školovanje uputi u Moskvu ili u Petrograd, jer je izgledao da je upravo ona potencijalna jugoslovenska primabalerina (nije mi poznato zašto tada nije ništa učinjeno po tom predlogu). Završila je u Novom Sadu kao najbolja u klasi. U fizičkom smislu nije bilo ničega što joj je nedostajalo, pa joj je to omogućilo jednu tehničko-igračku superiornost. Nije bilo tehničkog zadatka koji ona nije sa lakoćom i sigurnošću plasirala. Bila je vrlo izražajna i šarmantna. Toliko je lako igrala da se sticao utisak da se samo poigrava. Dobijala je uloge, i ona ih je radila. Ali, osim Zvončice u „Petru Panu“, ostale uloge nije odigrala. Kako bi se približila premijera, ona bi uzimala bolovanje i na taj način izbegla igranje. Niko ne zna zašto, ali ona je po svoj prilici u svojoj psihi imala neku kočnicu, neki strah, koji nije mogla da savlada. I pored svih lepih pretpostavki, ni ovaj talenat nije dostigao ono što se s pravom očekivalo. Zato kažem da je talentu potrebna pomoć šireg okruženja, jer u Baletu je bilo dosta onih koji su samo malo imali talenta, ali su uspjeli da ga pretvore u izuzetan uspeh. I obratno.

*Koreografije u operama si takođe rano prihvatio.*

- Moje ime kao koreografa pojavilo se prvi put u Operi „Knez Ivo od Semberije“ (17. decembra 1955), gde sam koreografisao jednu tursku igru-čoček. Marina Olenjina kao šef baleta primetila je „da u meni ima nešto“ i dala mi mogućnost da napravim tu koreografiju. Da li je u nekoj kritici nešto rečeno o tome, nemam pojma, ali, tako je počelo – dosta rano. U drugoj koreografiji 1959. godine, ponovo sam to radio.
- Kao koreograf radio sam i u Drami. Nisam brojao, ali imam negde oko tridesetak koreografija i nagradu Zajednice vojvođanskih pozorišta za rad na „Gastarbajter operi“ Želimira Žilnika.
- Sa *Vojom Soldatovićem* sam radio na premijeri operete „Baron Ciganin“. Tom prilikom reditelj izjavljuje: „Moram da istaknem izvanrednu saradnju

.....  
na baletskim takmičenjima solista (u Ljubljani) već prvih godina pozorišnog angažmana (1974; 1975) i tokom deset godina igra mnoge solističke uloge: *Ljubav za ljubav* (Služavka), *Priča sa zapadne strane* (Marija), *Don Kihot* (Fraskita), *Pepeljuga* (Zla sestra), *Bal kadeta* (Učenica), *Silfide* (Sedmi vals), *Žizela* (Pas de deux, I čin), *Pipi Duga Čarapa* (Pipi), *Crvenkapa* (Crvenkapa), *Vagnerijana* (Život), *Balada o mesecu litalici* (Mraz), *Petar Pan*, *Esmeralda* (Dijala) i mnoge druge. Za svoj pregalački rad dobila je Zlatnu medalju Jovan Đorđević (2003). (S. Savić (2004), 55 godina baletske škole, str. 185)

s koreografom Žarkom Milenkovićem. Naravno, tu spada i ono rešenje sa dolaskom carice i dvorskih dama u nosiljkama koje su rešene karikaturalno. Pokušao sam da sprovedem predstavu na istoj talasnoj dužini, na jednom imeniocu – režija mora biti jedinstvena u jednoj predstavi od uvertire preko parade „gica“ i prasića, preko konjičkih scena i na kraju s caričnim nosiljkama koje su tako rešene da možemo da se igramo“. (Pozorište, 9/10, 1992)

- Kritike na moj koreografski rad su, neke manje, neke više, povoljne, ali nije dan moj rad nije ocenjen kao promašaj. Voja Soldatović (1992) u programu za operetu *Baron- Ciganin* u reči reditelja svedoči o neophodnosti istinske i sveobuhvatne saradnje svih učesnika u stvaranju predstave: „Moram da vam priznam da smo i mi tokom proba uživali u duhovitim i zanimljivim koreografijama Žarka Milenkovića“ (u ovom slučaju reditelja i koreografa). Kritičarka o istoj predstavi nalazi za potrebno da u posebnom paragrafu svoje kritike premijere napiše: „Operete su nezamislive bez baletskih tačaka. Koristeći elemente mađarskog folklora, Žarko Milenković je osmislio nekoliko numera koje su delovale efektno i dopadljivo. A što je još važnije, bile su uigrano izvedene“ (Nada Savković, *Dnevnik*, 14. april 1992).

Činjenica je da u knjizi Borisa Pokrovskog o operskoj režiji (Pokrovski, 2015) postoje poglavlja o saradnji reditelja sa dirigentom, pa reditelja sa pevačima, ali ne i ona sa koreografima, a svakako ne sa inspicijentima. Zaključak može biti da se igračke numere i uopšte koreografski učinak u operskoj predstavi ne smatraju integralnim delom suštine opere, nego pre nekim spoljnim dodatkom, pa su iskustva u dugogodišnjem koreografskom angažovanju u operi Žarka Milenkovića dragocena za nov način razmišljanja o doprinosu pojedinaca i pojedinki u timskom radu na pozorišnoj predstavi.

## Inspicijent u Operi i Baletu

Možda neočekivano, Žarko Milenković se našao i na dužnosti inspicijenta operskih i baletskih predstava u SNP, u periodu kada je njegova igračka karijera završena. Jedini on, od svih koji su bili zaposleni u baletskom ansamblu, osetio je 'čari' i tog umeća u pozorišnoj predstavi.

Najpre sam u nekoliko različitih rečnika pozorišne terminologije pokušala da pronađem definiciju za termin 'inspicijent' i suočila se sa činjenicom da u pozorišnom rečniku taj pojam izostaje, a u Velikom rečniku stranih reči (Klajn i Šipka, 2006, 518) stoji objašnjenje: „saradnik u pozorištu koji vodi sve poslove iza pozornice i

brine se da predstava teče po planu, po zamisli reditelja.“ Ove profesije nema ni u nekim važnim izvorima, kao ni profesije sufler (šaptač), što jasno svedoči o poimanju onoga što je suština predstave. Možda je pak u pitanju ‘zaboravnost’ onih koji ne brinu o osobama koje su nezaobilazne u ostvarivanju pozorišnih predstava, ali nisu istovremeno i publici vidljive, što izvođači jesu. Jedina osoba iz Baleta koja je bila inspicijent u SNP jeste Žarko Milenkovića, što rečito govori o njegovoj ličnosti i sposobnostima. Pitam ga o ličnom iskustvu inspicijenta jer to nigde u dosadašnjoj pozorišnoj literaturi nije posebno objašnjeno ni za pozorišne poslenike, ni za širu publiku.

*Iskustvo inspicijenta je u stvari iskustvo moći i odgovornosti?*

- Nije mi poznato da ovo zanimanje postoji u drugim delatnostima osim u pozorištu. Inspicijent je ‘žila kucavica’ jedne predstave. Za publiku on je nepoznat i nevidljiv, ali, ako njega nema, predstava ne može ni da počne. Dok on ne kaže: „Zavesa!“, ne može ni da se otvori, ni da se zatvori. Koliko je profesija teška i komplikovana, pokušaću da nabrojim kroz objašnjenja šta zapravo ta osoba sve radi. Dolazi na predstavu sat i po ranije i kontroliše:
- da li je dekor ispravno postavljen,
- da li su svi: električari, garderoberi, rekviziteri na svojim mestima, pored izvođača,
- da li su note za orkestar na pultevima,
- da li su svi umetnici prisutni, čak i oni koji učestvuju samo u poslednjem činu (nekad i nakon dva sata od početka predstave). Ako neko nije došao, predstava ne može da počne i inspicijent poziva telefonom onoga koji nedostaje ili šalje taksi po njega, ili se snalazi na razne druge načine da obezbedi prisustvo svih neophodnih za početak predstave,
- da električari tačno pola sata pre početka predstave upale svetla u foajeu za publiku i najavljuje umetnicima da imaju još pola sata za pripreme,
- zatim, 15 minuta pre početka predstave upozorava preko razglasa sve učesnike da je ostalo još 15 minuta do početka,
- proverava da li je došao dirigent i, naravno, članovi orkestra,
- 10 minuta pre početka naređuje električarima da upale svetla u gledalištu, a u foajeu da redukuju svetlo na polusvetlo,
- poziva članove orkestra da zauzme svoje pozicije,
- daje znak publici da uđe u gledalište,
- 5 minuta pre početka obaveštava umetnike koji nastupaju na početku da zauzmu svoja mesta,

- 3 minuta pre početka daje naredbu električarima da ugase svetla u foajeu, a dirigenta poziva da se pripremi za izlazak,
- kroz rupu na zavesi proverava da li se publika smestila, daje znak električarima da ugase svetlo u gledalištu, dirigentu da ide na svoje dirigentsko mesto, a opet električarima da ga reflektorom osvetle,
- kad počinje uvertira, svi su spremni i na svojim mestima,
- radniku koji otvara zavesu daje znak za otvaranje, uz napomenu da li to čini brzo ili sporo.

Počinje predstava, a inspicijent:

- daje znake kada treba menjati rasvetu da bi se dobio određeni efekat (štimung),
- do kraja čina vodi računa da umetnici na vreme uđu na scenu,
- obaveštava električare da upale svetla u gledalištu i foajeu u vreme pauze (ona je za sve osim za inspicijenta),
- poziva dekoratere da promene dekor za sledeći čin i kontroliše da li je dekor dobro postavljen i da li je rekvizita kompletna i u tome prođe pauza i onda sve ponovo,
- električari, orkestar, umetnici, dirigent...

*Pa to je jako mnogo poslova koje inspicijent obavlja na samo jednoj takvoj predstavi!*

- Ovlašćenja inspicijenta su velika, angažovanost i odgovornost još veća. Pogotovu ako je predstava u više činova, sa mnogo učesnika, sa mnogo različitih promena itd, itd. Zato postoji inspicijentska knjiga, u koju oni upisuju sve potrebne informacije koje se odnose na ovde pomenute aktivnosti tokom predstave. Posebno je važno u operskim i baletskim predstavama usaglasiti tempo muzike (orkestra) u odnosu na izvođače.

*Sigurna sam da ima dosta različitih anegdota i šala u odnosu na inspicijenta (ili suflera) u operi.*

- Interesantan slučaj se desio inspicijentu Joci Silajdžiću. Na jednoj predstavi, pred sam početak, na pozornici se pojavio upravnik Bata Konjović. Joca je ustao, prišao upravniku i rekao: „Vaše mesto je u gledalištu, a ne na pozornici. Molim Vas da hitno napustite pozornicu.“ Upravnik je bez reči to uradio i nikada Joci nije zamerio. Naprotiv, pohvalio ga je. Svi zaposleni na pozornici za vreme predstave znaju šta je uloga inspicijenta i to se poštuje bez pogovora. Dok sam obavljao posao inspicijenta, nikada nisam imao nikakav sukob sa bilo kim i niko mi se nikada nije suprotstavio u načinu vršenja ove dužnosti.

*Verujem da je na gostovanjima ova uloga još odgovornija.*

- Naročito je presudna uloga inspicijenta na gostovanjima u drugim prostorima i u drugim mestima. Potrebno je prilagoditi novom prostoru sve zadate aktivnosti, predmete, osobe. Inspicijent procenjuje da li i u kojoj meri promena mora biti, a da se ne ugrozi kvalitet predstave. Tu mislim pre svega na scenografiju (nekada je prostor premali za kulise i ostali nameštaj u odnosu na radnje koje treba da se izvedu, naročito kada je u pitanju igra na sceni sa mnogo učesnika).

Zašto do danas nema tekstova o ovoj važnoj pozorišnoj funkciji tokom odvijanja neke predstave? Postoji, doduše, knjiga *Šaputanje života* o šaptačici (suflerki) Maci Kljajić (Milan Belegišanin, 2012), u kojoj pozorišni ljudi navode svoje iskustvo sa jednom od najboljih dramskih suflerki u Drami SNP, ali ona nije dovoljna. Maca Kljajić je uvek znala da ispuni osnovni cilj šaptača (suflera): da je glumci čuju, ali ne i publika. U tome je veština dobrog šaptača – dobaciti tekst koji čuje samo osoba kojoj je on namenjen na sceni.

U operi takođe postoji sufler, koji podseća operske pevače na tekst (koji može biti na srpskom jeziku, ali ako se opera izvodi u originalu, onda na italijanskom, nemačkom, ili nekom drugom stranom jeziku, koji sufler ne mora poznavati). To znači da operski sufler mora poznavati tekst na tim jezicima koji 'dobacuje' pevačima.

Ali u baletskoj predstavi? Sećam se da je Erika Marjaš u jednom od intervjua u novinama poredila balet i dramu po težini, pa je konstatovala da je teže igrati baletsku predstavu, jer u njoj nema suflera, svako mora naučiti svoju ulogu 'napamet' i znati je odigrati u svako doba, bez 'došaptavanja'. Otuda su probe za baletske predstave uvek neophodne pred svaku predstavu.

Postoje i poslovi koji nisu nigde sistematizovani, a kada nisu obavljani, onda se pitamo čiji je to bio zadatak. Imam na umu jedan deo iz kritike Žarka Milenkovića u koju je uneo svoje inspicijentsko iskustvo. Naime, u kritici povodom gostovanja predstave *Pomračenja* sa Sonjom Vukićević (1985) stoji: „Zamerku treba staviti organizatoru koji nije štampao nikakve programe sa najosnovnijim podacima.“ Ova primedbe nas vraća na početak razgovora, na temu šta je sve jedna pozorišna predstava. I onda vidimo da su plakat, program i mali liflet integralni delovi razumevanja jedne predstave i izvođača u njima. Nažalost, do sada nema detaljnijeg pisanja o plakatima za baletske predstave, niti o tekstovima objavljenim u programskim knjižicama.

Ovo je dobar trenutak da postavim pitanje o materijalima za pojedinačne predstave koji se štampaju za pozorište. Nigde u spisku poslova nisam pronašla tu vrstu obaveze za neku baletsku predstavu. U tekstu o otvorenim pitanjima tek-

stova u programskoj knjižici za balet, Sofija Košničar (1986, 270–271) postavlja pitanje „verodostojnosti štampanog programa“ u odnosu na ono što se na sceni zbiva. Naime, u kojoj meri program zaista autentično beleži samu (realizovanu) predstavu. Ovo pitanje dobija na značaju ako se ima u vidu da pozorišnoj praksi „ponekad nije strano preuzimanje starih programa (osobito sadržaja) za obnovljenu premijeru predstave. Ponekad sadržaj ne piše koreograf nego dramaturg u dogovoru s koreografom, pa se na toj relaciji mogu stvoriti komunikacioni šumovi koji mogu uticati na to da dođe do razlike između napisanog sadržaja i realizacije koreografije. Takođe, baletska predstava može, i to nije retkost, da pretrpi koreografske i druge izmene neposredno pred samu premijeru, kada su programi već odštampani, te ne postoji mogućnost da se izmene unesu i program“. Dodajmo ovom zapažanju i podatak da se u novije vreme određen broj programa odštampana za ukupan broj potencijalnih predstava samo jednom – za premijeru (ali nikad više od 500 primeraka), a predstava živi i više od jedne sezone. Kako gledaoci onda mogu kupiti program i osloviti se na informacije koje obogaćuju njihovo znanje? Pre bi se moglo zaključiti da je probam samo ponekad u potpunoj funkciji, a u mnogo slučajeva ona izostaje. Osoba koja može da nam kaže o praksi štampanja programa, plakata i flajera jeste upravo Žarko Milenković, jer je tokom karijere u kući obavljao i dužnost šefa Baleta, zamenika direktora Opere, te je bio na mestima odlučivanja i o toj fazi rada na baletskoj predstavi. Naime, osoba na navedenim pozicijama brine o finalnoj tekstualnoj i likovnoj opremi štampanog plakata, programske knjižice i malog flajera, koji sadrži sve najvažnije podatke o konkretnoj predstavi (imena: kompozitora, koreografa, libretiste, izvođača i dr., ali i podatke o datumu i mestu izvođenja predstave kao i o njenom trajanju).

Znajući tu dobru praksu u SNP-u, u vreme kada piše kritike pojedinačnih baletskih predstava, Žarko Milenković primećuje manjkavosti u delu u kojem su gledaoci 'oštećeni' za informaciju. Na primer, povodom gostovanja baletske trupe iz Francuske, piše:

„Muzički centar Vojvodine u štampanom programu uz izvestan broj podataka o ansamblu kao celini, baletmajstoru i direktoru, nije dao nijedno ime izvođača kako bi se pratilo ko šta pleše, pa su neki vrlo dobri pojedinci ostali anonimni.“

Ističem posebno ovu važnu komponentu u Milenkovićevoj kritici zato što je taj postupak za sada unikatni primer da se u kritici neke baletske predstave pominje program kao važan deo odigrane pozorišne predstave koji predstavlja istovremeno izvor informacija, ali i odnos organizatora gostovanja (domaćina) prema uglednim gostima koje poziva. Ovo nije jedini takav primer: Milenković za predstavu *Pomračenja* zamera „organizatoru koji nije štampao nikakve programe sa

najosnovnijim podacima". Ovim Milenković ulazi u domen poslovne etike, koja se tek poslednjih godina efkasnije pomalja i u institucijama pozorišne kulture kod nas.

  
**СРПСКО НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ**  
НОВИ САД  
Основао 1861

---

**КРИСТОФ ВИЛИБАЛД ГЛУК**

**ДОН ХУАН**

БАЛЕТСКА ПАНТОМИНА У ЧЕТИРИ СЛИКЕ

Кореограф: Макс Кирбос      Диригент: Лазар Бута  
Сценограф: Милета Лесковац      Костимограф: Стана Церај-Церић

Л И Ц А :

|                             |                           |
|-----------------------------|---------------------------|
| Дон Хуан                    | Стеван Израиловски        |
| Дона Елвира                 | Вера Карић                |
| Комтур, отац Доне Елвире    | Силвио Павлетић           |
| Зганарело, слуга Дон Хуанов | Петар Јерант              |
| Дона Дуења                  | Мира Матић                |
| Шпањолке                    | Мара Братоножић-Месаровић |
|                             | Јелена Андрејевић         |
| Лепотица                    | Ксенија Глигорић          |

**КЛОД ДЕВИСИ**

**ПОПОДНЕ ЈЕДНОГ ФАУНА**

БАЛЕТСКА СЛИКА

Л И Ц А :

|       |                                      |
|-------|--------------------------------------|
| Фаун  | Стеван Израиловски, Жарко Милenković |
| Нимфа | Ксенија Глигорић                     |

**АЛЕКСАНДАР БОРОДИН-ПОРФИРЕВИЋ**

**ПОЛОВЕЦКЕ ИГРЕ**

(ИЗ ОПЕРЕ КНЕЗ ИГОР)

Л И Ц А

|                   |                           |
|-------------------|---------------------------|
| Половецка девојка | Ирена Давосир             |
| Половецка робинја | Вера Карић                |
| Половецка девојка | Мара Братоножић-Месаровић |
| Половчанин        | Стеван Израиловски        |

Робинје, Половчанке, половецки дечаци, Половчани

---

ГРАДСКА ПИТАМПАРИЈА, НОВИ САД

16. јун 1954.

Programska knjižica je dobila mesto i u inače pozitivnoj kritici za premijeru *Ščel-kunčika* (koreografija Valerij Kovtunov, gosta iz Kijeva) u kojoj se Milenković osvrće i na tekst u programskoj knjižici za ovu premijeru, pri čemu se napomena odnosi na vreme događanja radnje: „Na 597. stranici Baletske enciklopedije (izdate u Moskvi 1981) piše: ‘U malom nemačkom gradiću na Božićnoj jelki...’ a u programskoj knjižici koju je izdalo SNP stoji: ‘Za vreme novogodišnjeg praznika...’ kao i na plakatama se predstava reklamira kao novogodišnja. Zar se u SNP još nisu oslobodili ideoloških zabluda i zastranjivanja? Zar još uvek ne znaju razliku između Božića i Nove godine? I na kraju. Dokle će se ići u falsifikate?”

Pitanje verodostojnosti podataka u objavljenom programu uz predstavu važan je element suštine objavljivanja te male knjižice, koja je istovremeno i jezički uzor onima koji je čitaju, naročito sa stanovište odsustva diskriminacije bilo koje vrste. Ovde imam na umu to da čak i posle nekoliko decenija zalaganja za nediskriminatorski jezik u službenoj i javnoj upotrebi u Srbiji i u jugoslovenskom regionu koji je objedinjavao srpskohrvatski jezik, ovih dana čitamo u programu (za premijeru *Dama s kamelijama*) rečenice s negativnim etiketama poput *Vanbračni sin* ili, u spisku uloga, Kurtizana. Kao da oni koji pišu tekstove i oni koji ih lektorišu i puštaju u štampu pred gledaoce jezičko oblikovanje programa ne smatraju bitnim edukativnim sredstvom. Međutim, oblikovanje teksta i fotografija u programu, kao i na plakatu ili u malom flajeru, danas je ozbiljan posao, ne samo dizajnera (slikara). Zato u razgovoru sa Radulom Boškovićem, od 1981. stalno zaposlenim u SNP, na osnovu njegovog ličnog iskustva doznajem da je oblikovanje umetničkog plakata za svaku pozorišnu predstavu krajnje kompleksan posao te da je finalni oblik plakata, naročito u vezi s onim što će u obliku teksta od informacija na njemu biti dato – uvek rezultat dogovora direkcije baleta i umetnika. Zapravo, ima nekoliko osnovnih tema koje su bitne kada analiziramo funkciju pozorišnog umetničkog plakata:

- kakav je odnos između likovnog i tekstualnog dela (posebno je u fokusu pismo, oblik slova, strani/domaći jezik i sl.),
- u kojoj meri umetnički plakat likovno sublimira osnovnu ideju predstave kako bi mogao nagovestiti javnosti o čemu se tu radi i ‘naterati’ publiku i pojedince i pojedinke da predstavu pogledaju (Savić, 2018).

*Programska knjižica* je zapravo detaljan izvor informacija o predstavi i izvođačima, te Milenković ima pravo kada organizatorima gostovanja iz Beograda zamera to što nisu obezbedili program za predstavu, tačnije što nisu pružili dovoljan izvor informacija nama koji kritike pišemo, ali i publici koja bi trebalo da se snađe u gle-

danju događaja na sceni ali i izvođača istih, da neko ime prepozna ili zapamti i sl.

Da li postoje razlike u pravljenju umetničkog *plakata* za balete za decu i za predstave namenjene odraslim gledaocima. Na osnovu sume plakata koje je oblikovao dizajner i slikar, Radule Bošković, tokom 38 godina svog rada, vidno je da takva razlika postoji, pre svega kada je u pitanju izbor boja (vedrih i toplih za decu), zatim realističnije slikovno oblikovanje, tako da i deca mogu lako prepoznati na plakatu ko je glavni lik u predstavi (na primer, Pinoko je centralna figura na plakatu).

Pitanje o umetničkim baletskim plakatima nisam mogla postaviti Milenkoviću u vreme kada je bio šef Baleta, jer je do angažovanja dizajnera Radula Boškovića (1980) plakat bio uglavnom jednoobrazan, sa tekstualnim podacima, ali su ipak za nas važne neke interesantne pojedinosti na njima danas, kada želimo da pokažemo kako se plakat razvijao kao deo kulture oblikovanja informacija za pozorišnu predstavu u smislu sticanja podrazumevanog znanja koje više nije nigde napisano.

Ako pogledamo plakate za baletske predstave u SNP tokom 70 godina postojanja ansambla, onda možemo konstatovati promene koje se odnose za formiranje tog podrazumevanog znanja ili zajedničkog iskustva o pozorišnoj predstavi. Na primer, na plakatu u prvoj sezoni postojanja baleta (1950–1951) data su obaveštenja koja su danas to (nenapisano) podrazumevano znanje:

1. „program se dobija uz ulaznicu“;
2. „deci ispod 8 godina pristup u gledalište zabranjen“;
3. „posle početka predstave publika neće biti puštana u gledalište do prve pauze“;
4. „početak u 20 h“.

Zatim slede cene ulaznica prema redovima u sali (prvi red, poslednji, balkon i dr.). Na plakatu je takođe označen ukupan broj izvedenih predstava u sezoni, posebno operskih, a posebno te predstave koja se toga dana igra. Pored navedene cene karata, tu je i informacija koliko je još ostalo karata u slobodnoj prodaji za tu predstavu (što, verujem, treba da pobudi želju da se ostatak karata kupi na vreme).

Posebno nas je iznenadila zabrana ulaska deci mlađoj od 8 godina („Deci ispod 8 godina zabranjen je pristup u gledalište“) kada znamo da se neke baletske predstave upravo prave za decu predškolskog uzrasta, iz uverenja da mališani mogu postati ljubitelji pozorišta još u predškolsko doba.

Naravno, dati plakat treba istorijski kontekstualizovati: u njemu vidimo nekadašnji različit kulturološki odnos prema predškolskoj deci u odnosu na institucije kao što su pozorište i crkva, iz kojih su ona tada isključena, što danas više nije slučaj.

**СРПСКО  
НАРОДНО  
ПОЗОРИШТЕ**

ОСНОВАНО 1861 ГОД.  
БЕОГРАД

**ВЕЛИКА  
СЦЕНА**  
(ОМ КУЛТУРЕ)

СЕПТЕМБРА 1957 58

Постава по реду 22

Оперска 11

ЧЕТВРТАК

**24**

ОКТОБРА  
1957

**Почетак  
19 час.**

Слика испод 8 година  
улазнице је приступ у  
гаслашнице

У почетку претставе  
улазнице се неће пуштати  
улазнице до прве  
паузе

**Бузене Верди**

# АИДА

**Опера у 4 чина (7 слике)**

(12-ти пут)

**Либрето написао А. Гисланцони  
Превео Сташа Бинички**

**Диригент:** Гаetano Чила  
**Сценограф:** Владимир Маренић, к. г.  
**Помоћни редитељ:** Војислав Керешев  
**Редитељ:** Јосип Кулунџић  
**Костимограф:** Стана Јатић  
**Кореограф:** Марина Олен  
**Корепетитор:** Душан Стулар  
**Хоровима и сценском музиком дирижује** Владимир Тополковић  
**Хорове спремно** Владимир Тополковић  
**Сликарски радови** Владимира Маренића

**Л И Ц А :**

|                                               |                          |
|-----------------------------------------------|--------------------------|
| Краљ Египта . . . . .                         | Иван Кнежевић            |
| Амнерис, његова кћи . . . . .                 | Мирјана Врчевић          |
| Аида, робинја — Етиопљанка . . . . .          | Матија Скендеровић       |
| Радамес, египатски војсковођа . . . . .       | Озрен Бингулац           |
| Раифис, египатски првосвештеник . . . . .     | Мирко Хаднађев           |
| Амонасро, етиопски краљ, отац Аидин . . . . . | Јован Стефановић-Курсула |
| Гласник . . . . .                             | Владан Цвејић            |
| Свештеница . . . . .                          | Ирена Давосир-Матановић  |

Свештеници, свештенице, војсковође, етиопски заробљеници, египатски народ  
Догађа се у Мемфису и Теби за владавине Фараона

**Солисти у балету четврте слике:** Мира Матић, Жарко Миленковић  
**Игру у трећој слици изводе:** Јелена Михајловић, Албин Пахерник

**Дужа пауза после 3-ће и 5-те слике**

Декор, костими, власуље израђени у сопственим радионицама Српског нар. позоришта

## Цене улазница од 40 до 130 динара

Улазнице се продају у претпродаји за целу недељу унапред у Пословници Српског народног позоришта Булевар Маршала Тита 1 сваког дана, сем недеље и поведе од 9-12 часова. На дан претставе улазнице се продају на благајни Позоришта од 17-19 и недељом од 10-12 часова.

Kada su u pitanju plakati, ostaje još nekoliko detalja koje možemo svrstati u širi društveno-politički kontekst, različit od današnjeg. U prvoj baletskoj sezoni (1950–1951) naziv pozorišta je Vojvođansko narodno pozorište, na plakatu je grb države (nema još logo pozorišne institucije SNP), uz informaciju o poreklu: „osnovano 1861. godine“ (tu je i naznaka koja je predstava po redu u ukupnoj sumi predstava i posebno u sumi opersko-baletskih) dok je danas logo SNP-a obavezan na svim dokumentima, pa i na plakatu.

S tim u vezi je i pitanje programa i fotografija u njima u široj javnosti, te u najavama i kritikama predstava. Naime, fotografije su važni vizuelni zapisi kao svedočanstvo o baletskoj kreaciji, njima se od zaborava čuvaju trenuci sa predstava ili proba (naravno, pored fotografija specijalno snimanih u fotografskim ateljeima). Nažalost, programi nemaju informaciju o autorstvu fotografa, nego se o njima može saznati posredno na osnovu drugih dokumentacija u pozorištu. Danas se, međutim, obavezno identifikuje fotograf uz fotografiju, naročito kada se one preuzimaju u najavama u medijima ili u drugim štampanim izvorima trajne vrednosti (kao što su enciklopedije i sl.).

### **Pozicija šefa Baleta**

Tokom 70 godina postojanja baletskog ansambla u SNP-u, na poziciji upravnika, duže ili kraće vreme, nalazilo se ukupno 18 upravnika (up. Spisak u Prilogu, s. 198).

A impresivna je lista imena osoba koje su tokom istog tog vremenskog perioda, duže ili kraće, obavljale funkciju šefa/direktora Baleta u SNP: među njima je ukupno 14 muškaraca i 15 žena, pri čemu su pojedine osobe na toj poziciji bile nekoliko puta (na primer, Nedeljko Helmut u tri navrata i Erika Marjaš u tri navrata takođe, Žarko Milenković dva puta). Ako se pogleda vreme trajanja mandata, onda su muškarci duže bili na toj poziciji, dok su žene u proseku ostajale jednu ili eventualno dve sezone, najčešće ne dočekavši kraj mandata, nego su odlazile uz lični otkaz. Na osnovu analize odgovora o razlozima za otkaz, vidimo da žene navode različite razloge. Na primer, da su u vreme kada su preuzele funkciju upravljanja još uvek bile i igralice i želele su da nastave igrачku karijeru, a ne da se 'troše' na druge poslove koje treba tek da uče (kao što su organizacioni poslovi upravljanja kolektivom). Osim toga, one navode i neiskustvo u rukovođenju i teškoće da ostvare zamisao u okviru zadate jedinice Opere sa baletom u SNP-u.

Ko će biti šef/direktor Baleta, odlučuje jedno lice – upravnik pozorišta, pri čemu Upravni odbor donosi odluku o tome. Ako pogledamo spisak upravnika i spisak

šefova baletskog kolektiva, onda vidimo da je 'zlatno doba' novosadskog ansambla bilo u vreme kada je bio jedan upravnik (Miloš Hadžić), dok su jedan ili dva šefa baleta osmišljavali, organizovali i provodili ono što je najbolje za kolektiv u dužem vremenskom periodu. Kontinuitet upravljanja je takođe jedan od elemenata uspeha baletskog kolektiva.

Bila je dobra praksa da se u časopisu SNP – Pozorištu – daju osnovne informacije o novostima unutar kuće („Pod našim krovom“). Tako je u tekstu pod nazivom „Novi šef baleta SNP-a“ data osnovna profesionalna biografija i uvodni tekst:

„U neprijatnoj i teškoj situaciji, nastaloj krajem prošle sezone iznenadnim odlaskom Borisa Tonina, bivšeg šefa baleta, svoje usluge na održavanju kontinuiteta i organizaciji rada u baletskom ansamblu, ponudio je dugogodišnji član naše kuće, Žarko Milenković. Na osnovu uspešnog delovanja u teškom i kritičnom trenutku baletskog ansambla, Stručno veće Opere sa baletom, rasporedilo je Žarka Milenkovića... na dužnost šefa baleta.“

(bez potpisa, uz fotografiju, Pozorište, 1972, str. 13)

Za one koji poznaju dovoljno razvoj baletskog ansambla u Novom Sadu, ova kratka informacija danas može biti nepotpuna. Zato je važno podsetiti na to da su mediji tada pomno pratili događanja u pozorišnoj kući te, na primer, u tekstu naslovljenom „Dva meseca bez predstave“ Bogdan Ruškuc (*Dnevnik*, 22. decembar 1968) piše o nepovoljnom stanju u Baletu SNP.

### **„Od početka sezone do premijere *Labudovog jezera* novosadski Balet nijednom nije samostalno nastupio**

Za dramski i operски ansambl Srpskog narodnog pozorišta početak ovogodišnje sezone bio je veoma buran: i po broju premijera i po mnogim *predstavama* koje su režirane i odigravane na internom *repertoaru* raznih saveta i odbora ove Kuće. O onome što se događa u Drami saznali smo iz dnevne štampe. Ponešto se načulo i o problemima Opere. Jedino su zbivanja u baletskom ansamblu ostala obavijena potpuno neprozirnim velom. A da se i tamo nešto događalo, najbolje svedoči podatak da Balet SNP-a od početka sezone (pre dva meseca) do premijere *Labudovog jezera*, nije dao nijednu samostalnu predstavu.

Pa ipak, zahvaljujući stranicama zapisnika poslednjih sednica Upravnog odbora SNP-a, istaknutih na oglasnoj tabli ove Kuće, saznali smo ponešto o onome što se događalo sa baletskim ansamblom u toku proteklih pet-šest meseci.

## Prvi nagoveštaji krize

U zapisniku četvrte sednice Upravnog odbora SNP-a održane 10. juna o. g. između ostalog piše: *Zaključeno je da se na preporuku Direkcije Opere nagrade: ... Erika Marjaš, Iko Otrin i kolektiv Baleta SNP-a.* Lep gest Uprave Pozorišta, koja, odmah po završetku sezone, ističe kao primer i nagrađuje one koji su svojim radom, zalaganjem i postignutim rezultatima to nesumnjivo i zaslužili.

Lep gest, ali u zapisniku iste sednice stoji i ovo: *Imenovana je Komisija za ispitivanje stanja u Baletu SNP-a u sastavu: predsednik V. Životić, članovi M. Jaguš, R. Nemet, L. Dotlić, R. Beljanski i V. Ljubičić.*

Otkud sad ova komisija? Čemu sad ispitivanje, i kakvog stanja? Zašto, sve to, upravo na kraju jedne uspešne sezone, i to u ansamblu koji je, kao celina, još i nagrađen?! Iz zapisnika se to ne može saznati.

## Stari šef odlazi...

U zapisniku šeste sednice Upravnog odbora SNP-a, održane 24. avgusta, pod tačkom 1 piše ovo: *Uvažen je zahtev Ike Otrina da se razreši dužnosti šefa Baleta.*

Opet, ne malo, iznenađenje! Zašto bi nagrađeni Otrin, šef nagrađenog ansambla, tražio da bude razrešen dužnosti na kraju jedne od najuspešnijih sezona za njega i baletski ansambl kojim je rukovodio?

Delimičan odgovor na ovo pitanje pruža, verujemo, druga tačka istog zapisnika: *Odobrava se sklapanje ugovora o angažmanu sa Franjom Hajekom u svojstvu soliste baleta, s tim da obavlja i dužnosti šefa Baleta* (podvukao B. R.), *a posebnim ugovorom o dopunskom radu da preuzme dužnost pedagoga baleta.*

## ... a novi ne dolaze

Stariji i privrženiji posetioci baletskih predstava sigurno se sećaju Franje Hajeka, bivšeg člana novosadskog Baleta, koji već više godina živi i igra u Zapadnoj Nemačkoj. Još početkom prošle sezone s njim je bio potpisan sličan ugovor. Hajek je održao nekoliko vežbi i nekoliko proba *Labudovog jezera*, pa – nestao.

Početkom ove sezone priča se ponovila: Hajek je opet održao nekoliko vežbi i nekoliko proba *Labudovog jezera*, a, zatim, opet – nestao.

Četvrtog oktobra o. g. održana je sedma sednica Upravnog odbora SNP-a. U zapisniku te sednice pročitali smo ovo: *Ovlašćuje se Komisija za ispitivanje stanja u Baletu da uz obimno proveravanje činjenica ispita stanje te da, u što je moguće kraćem roku* (podvukao B. R.), *predloži Upravnom odboru preduzimanje mera kako bi se situacija u Baletu definitivno regulisala.*

Ansambl se osipa

Iz zapisnika osme sednice Upravnog odbora SNP-a, održane 1. novembra, doznajemo da je Upravni odbor dao saglasnost da se sporazumno raskinu ugovori o angažmanu sa ... Olgom Glavinom, **Franjom Hajekom** (podvukao B. R.), Marijom Janković, Savkom Utješanović, En di Boazon ... itd.

I dok raskid sustiže raskid, kao rezultat stanja u Baletu koje još uvek ispituje Komisija, Upravni odbor SNP-a i dalje *ovlašćuje*, i dalje *nalaže*, i dalje se *saglašava*. Ilustrujmo to sa još dva citata iz istog zapisnika: *Ovlašćuje se direktor Opere da povede pregovore sa koreografom Tot Karolom iz Bratislave da preuzme dužnosti pedagoga Baleta SNP-a; nalaže se Direkciji Opere da predloži jednog od umetnika iz Opere SNP-a koji bi preuzeo dužnosti šefa Baleta.*

Nije nam poznato dokle je direktor Opere dospeo u svojim pregovorima sa Totom, ali znamo da se još nijedan *od umetnika iz Opere* nije prihvatio dužnosti šefa Baleta.

\*

Nije ovo prva, a verovatno ni poslednja, ni najveća teškoća u kojoj se našao baletski ansambl SNP-a. Njegovi članovi su, uvek dosad, smogli snage i strpljenja da iz koštaca sa teškoćama i problemima izađu dignutih glava. Nedavno izvedena premijera *Labudovog jezera* to, uostalom, najbolje dokazuje.

Međutim, premijera je prošla. Koreograf Karl Tot, koji je vršio i dužnost pedagoga, vratio se u Bratislavu. Baletu SNP-a i dalje nedostaju šef, pedagog, koreograf, korepetitor...

Rado bismo nekome postavili pitanje: da li je moguće u takvim uslovima raditi, vežbati, igrati stare i pripremati nove predstave? – Ali – kome? Da li Upravnom odboru SNP-a, da li Direkciji Opere, njenom direktoru ili, avaj! Komisiji za ispitivanje stanja u Baletu? Jer, neko treba, neko mora, biti odgovoran."

Stanje koje je Bogdan Ruškuc obznanio javnosti bilo je ozbiljno uzdrmano u toj 1968. godini. Nakon toga za kratko vreme dolazi u ansambl Boris Tonin i pokušava da osmisli novu koncepciju rada ansambla, da ga pretvori u internacionalnu baletsku trupu, koja bi gostovala po Evropi i svetu, uz dopunu drugih dobrih igrača i igračica iz sveta. Eksperiment je počeo, prva gostovanja su ostvarena u nekoliko zemalja (uglavnom Beneluksa) i potom je u polovini sezone Boriš Tonin napustio poziciju šefa baleta, pedagoga i koreografa. Na molbu direktora Opere i baleta, Eugena Gvozdenovića, Žarko Milenković se prihvata mesta šefa baleta i zatiče takvu situaciju u kući.

### *Šefovanje: obaveza ili privilegija.*

- Posle odlaska Borisa Tonina iz Novog Sada (1970) Direktor opere i baleta, Eugen Gvozdanović, ponudio mi je da preuzmem mesto šefa Baleta. U to vreme, kao invalid rada, već četiri godine sam radio na mestu inspicijenta za operске i baletske predstave, dakle ja jesam u kući, ali nisam u baletskom ansamblu. Dugo sam razmišljao o ponudi direktora Opere i odlučio da mi je posle dvadeset godina igranja, ipak mesto u baletu. Prihvatio sam ponudu. Bio je to 6. april, dan kada je naša zemlja napadnuta 1941. godine i porobljena. Kakva koincidencija? Katastrofa. Znajući da su se rukovodioci baleta u Novom Sadu menjali, prihvatio sam izazov da premostim situaciju nastalu iznenadnim nestankom Borisa Tonina (rođenog kao Nikola Nikić, poreklom iz Nikinaca u Sremu), i pomognem u sređivanju nastale praznine. Sa Toninom je otišlo još 6–7 igrača pa je ansambl ostao smanjen, nesposoban da odgovori potrebama repertoara. Postavio sam sebi za početak samo jedan zadatak: „Spasavaj što se spasti može, uradi sve što se može uraditi.“ Nema igrača, nema repertoara, muka živa. Morao sam hitro rešavati situaciju.
- Zahvaljujući razumevanju u Baletskoj školi i njihovoj spremnosti da pomognu, dozvolili su da nekoliko učenika završnog razreda odmah bude uključeno u repertoar. Tako je Oto Ris, tada učenik završnog razreda, odmah zaigrao glavnu mušku ulogu u baletu *Licitarско srce*, a u radni odnos je stupio tek po završetku baletske škole (tj. nakon punoletstva). U toj godini nije se moglo ništa značajno uraditi u repertoarskom smislu zbog nedovoljnog broja članova. Igrali smo *Šeherezadu*, *Licitarско srce* (premijera 1. juna 1972. u koreografiji Branka Markovića) i na kraju godine izlazimo sa dečjim baletom kamernog sastava *Vila Lutaka* (u mojoj koreografiji 24. novembra 1972). Opet, zahvaljujući Baletskoj školi, dobijamo kao ispomoć nekoliko učenica da bismo dostigli potreban broj članova u *Žizeli*. Ansambl muškaraca u *Žizeli* brojčano nije mnogo zastupljen u I činu, a u II činu ga skoro i nema. Radio sam šta sam mogao sa ciljem da ansamblu dam najbolji mogući repertoar. Tek nakon baleta *Vragolanka* u veoma uspehoj koreografiji Ike Otrina i posle veoma uspele predstave, ja sam malo odahnuo jer je počelo da se nazire „svetlo na kraju tunela“. Mada, i u ovoj predstavi ženski ansambl ima više zadataka od muškog. Naravno, za sve vreme „krize“ radim intenzivno na popunjavanju ansambla. Angažovanjem pet učenika i učenica sa završenom baletskom školom uspevam da popunim prazna mesta,

izuzev prvog soliste. Od tog trenutka ansambl postaje spreman za veće i teže zadatke. Ovu petočlanu grupu čine: Oto Ris, Julijana Sremac, Leonora Miler, Rastislav Varga i Apostol Hristidis i svi postaju manji ili veći solisti. Redaju se premijere: *Otelo* Borisa Blahera, *Gospođice sa krovova* Žana Fransea, *Karmen* Bizea i Ščedrina, *Rajmonda* Glazunova, *Petar Pan* Bjelinskog i *Esmeralda* Čezara Punjija. Ansambl nastupa sa šest kompletnih, različitih programa, a ja intenzivno radim na tome da u repertoar uvedem novo domaće delo.

*U repertoar si uvrstio praižvedbe.*

- Bila je to *Stamena* Lea Perakija (1976). Moje repertoarsko opredeljenje je bilo da uvodim dela koja su svojim sadržajem interesantna, a koja imaju muzičku, estetsku i literarnu podlogu. Pored toga, birajući osvedočene koreografe, pokušao sam da publiku zainteresujem, a da za ansambl svaka sledeća premijera bude u umetničko-tehničkom pogledu uspon, bar za jednu stepenicu. Mislio sam da ako toga nema, svaki rad je besmislen!

*Bio je to zaista velik rad.*

- Umorio sam se, ne od stručnog rada već od samoupravnih i samoupravljačkih bolesnih ambicija koje su uzele maha i postale kočnica konstruktivnog umetničkog rada. Kako mi je istekao mandat, na raspisani konkurs, i to dva puta, nisam želeo da se javim. Tek treći konkurs rešava pitanje šefa Baleta, i tada nastaje stampedo. Rukovodioci se smenjuju, a njihovo zadržavanje traje od 15 dana do retkih 15 meseci. Šta može šef Baleta da uradi za tako kratko vreme? Ništa dobro! Ansambl se formira godinama a upropašćuje za kratko vreme. Zato sam van baleta proveo od 1977. do 1984. godine.

*U sezoni 1983–1984. ponovo si na istoj poziciji.*

- Opet potreba! Ponovo prihvatam ponudu da vodim Balet i opet premostim nastalu krizu. Opet popunjavanje ansambla. Uoči toga se održavalo Međunarodno baletsko takmičenje u Novom Sadu, a ja sam bio angažovan kao ispomoć. Pomno sam pratio Takmičenje, iako ni na koji način nisam pripadao baletskom kolektivu. Neposredno po završetku Takmičenja reaktivirao sam se. Za vreme Takmičenja uočio sam tri učenice iz Beograda: Dijanu Krstić, Goricu Stanković i Milicu Bezmarović („Bacio sam oko na njih“). Odmah posle preuzimanja dužnosti šefa Baleta u SNP-u, odlazim u Beograd u Baletsku školu „Lujo Davičo“ kod

njihove nastavnice i uspevam da se dogovorimo da ću ih angažovati odmah, bez obzira na to što su tek završile sedmi razred u Baletskoj školi, i što im treba još godina do diplome, kada bi mogle da potpišu ugovore. Ali obavezao sam se da ću im dati slobodan utorak i sredu svake nedelje da idu u Beograd na nastavu u Školu. Sve sam ispoštovao i plus ceo juni pred ispit sam im dao odsustvo. Dobar potez! Isplatio se! Sve tri su postale solistkinje u Baletu SNP-a. Imao sam zbog toga dosta nepritika, jer nisam imao zakonsko pravo da im dam toliko plaćenih slobodnih dana. Dušebrižnici su na delu čuvanja zakona, a rezultat ih ne interesuje.

- Sve tri su u nekom trenutku nosile repertoar. Uspeo sam da popunim mesto prvog soliste muškarca, a nismo ga imali više od 20 godina. To je bio Mihai Babuška iz Bukurešta, koji je pokazao visok kvalitet i profesionalnost. Ansambl je bio kompletiran i time što sam doveo i pedagoga iz Moskve, Logunova (ali koji nije dugo ostao jer nije mogao da se uklopi u našu samoupravljačku filozofiju i odnos prema radu). U jednom trenutku uspeo sam da nagovorim Jovanku Bjegojević da prihvati mesto pedagoga i repetitora. Od nje se imalo šta naučiti. U radu je bila beskompromisna i postavljala je visoke standarde, ali radne floskule su bile: „Radio, ne radio, svira ti radio“; „Koliko para, toliko muzike“; „Niko ne može toliko malo da me plati, koliko ja mogu da markiram“. Nije dugo izdržala, pobegla je. Ni ja nisam dugo ostao jer je za mene to bio sunovrat.

## Folklorne koreografije u KUD „Svetozar Marković“ i KUD „Maksim Gorki“

Žarko Milenković je bio dugogodišnji rukovodilac i koreograf folklorne sekcije novosadskog Kulturno-umetničkog društva „Maksim Gorki“, Udruženja Rusina, koji imaju dugu tradiciju prisutnosti u gradu. Povodom velikog uspeha na gostovanju u Italiji, upriličenog u okviru Dana jugoslovenske kulture u Italiji, Milenkovićev rad u ovoj sekciji Udruženja je postao poznatiji javnosti, što se vidi po pojedinim člancima iz štampanih medija (*Ruske slovo*, 17. 6.1977, str. 10), kada razgovor sa koreografom vodi V. Nađmićo i u *Dnevniku*, (17.7.1977, str. 10) ista osoba. U okviru rubrike *Galerija Dnevnika* predstavljeni su umetnici raznih profila koji su primili nagradu KUD „Maksim Gorki“ (Slobodanka Šobota – slikarka; Dragoljub Adžić, keramičar, Miladin Kaluđerović, glumac i Žarko Milenković, koreograf) i tom prilikom je tekst:

„Za uspeh ansambla KUD „Maksim Gorki“ iz Novog Sada u okviru manifestacije „Dani jugoslovenske kulture u Rimu“, svakako je veoma zaslužan Žarko Milenković, koreograf i stručni rukovodilac ovog Društva. – Za ovu smotru sam temeljno pripremio program rada pa je uspeh došao upravo u Rimu. Pošto je ansambl znatno podmlađen, gotovo za polovinu, treba reći da je to bio i njegov krajnji domet u ovom trenutku“.

Istim povodom Gordana Divljak-Arok u svom tekstu (*Dnevnik*, 31. maj 1977, str. 8), pored ostalog, konstatuje i: „Rimska štampa se veoma povoljno izrazila o koreografiji Žarka Milenkovića i Miodraga Cvetkovića, muziciranju orkestra Aleksandra Popovića...“

Znanje o nacionalnim igrama Jugoslavije, koje je Žarko Milenković stekao u mladosti, najpre u folklornom ansamblu u Beogradu, a potom i u nizu koreografija u raznim baletskim i operskim predstavama, postaje delatno i van pozorišnih okvira i ostaje prepoznatljiva karakteristika njegovog koreografskog posla:

- Sa društvom *Maksim Gorki* radio sam uglavnom ukrajinske igre i tamo ne znam koje godine, sedamdeset pete, šeste verovatno, imali smo jedno gostovanje po Italiji, u Rimu su bile ovacije. Ja sam doživeo s tim društvom veliki uspeh! Ljudi su ustali i lupali nogama i s onim sedištimama. Onda je neko napisao tamo da su oni igrali kao pravi Rusi, a Irina Papuga, koja je kao politička ličnost takođe bila na tom gostovanju, bila je uvređena što su napisali da igramo „kao pravi Rusi“ jer su zapravo Ukrajinci. Onda sam joj ja rekao: – Irina, to je toliko pohvalno, oni u Italiji ne moraju znati razliku šta je ukrajinska igra a šta je ruska igra, jer to

nisu dijametralno različite igre. Kad su to rekli, oni su nam dali najljepšu moguću kritiku.

Kada se pogledaju sve različite aktivnosti kojima se Žarko Milenković bavio u Srpskom narodnom pozorištu, ali i šire, van same pozornice i Kuće, možemo se upitati kako je provodio slobodno vreme kada nije okupiran igrom ili organizovanjem poslova oko igre.

*Kako provodite slobodno vreme?*

- Ne delim vreme na slobodno i neslobodno ili radno profesionalno. Radim ono što volim. Na primer, u neko vreme sam pravio goblene, neki moji prijatelji su se čudili, jer je to 'ženski' posao, a meni je drago da u tišini to radim (na primer, kad smo na moru i drugi se kupaju, ja u nekom hladu radim goblenu). Međutim, moram podsetiti na poznatu činjenicu da su prve goblene pravili muškarci. Dobijao sam mustre i konce iz Nemačke i sa uživanjem sam napravio nekoliko meni važnih slika.

Zatim volim da se bavim kulinarstvom, kuvanjem, pravim dobar pekmez, volim da pečem jagnje i prase... Umem da napravim različite mašine koje pomažu u domaćinstvu. Tako sam napravio ražanj od lanca za bicikl po kojem se okreće ražanj i vrti jagnje dok se peče...

Žarko sa svojim amaterima u KUD Sv. Marković



## Aktivnosti u Baletskoj školi u Novom Sadu

Žarko Milenković počinje da igra u folkornoj sekciji Centralnog doma u Beogradu kao odrastao mladić od 20 godina i nastavlja da se interesuje za igru prelaskom u Novi Sad, pa ga otuda u enciklopedijskim odrednicama najpre i određuju kao igrača koji je sticao igračko znanje kroz igračko iskustvo u neposrednom radu sa pedagozima, koreografima i ostalima u ansamblu, kako u solo igri tako i u duetu, za koji se kasnije profesionalno opredelio. Otuda je od samog početka postojanja Baletske škole sarađivao u njoj, najpre kao partner u izvođenju predmeta Duetna igra; potom jedno kratko vreme kao nastavnik predmeta Istorijske igre, da bi za potrebe završnih godišnjih koncerata svih učenika priredio program (na primer, *Vilu Lutaka*, ovoga puta u izvođenju dece kao aktera), ili pojedinačne igre unutar programa (kao što je *Poema na muziku* Z. Fibih (1993), koju je uvežbala Mirjana Matić). Njega je oduvek interesovao proces prenošenja znanja (što je deo pedagoške nauke za koju je dobio diplomu na Višoj pedagoškoj školi). Tokom svog boravka u SNP-u znanje je unosio u različite aktivnosti, ne samo u balet. Jedna od aktivnosti u kojoj je to došlo do izražaja je ukupno pet susreta Jugoslovenskog baletskog takmičenja u Novom Sadu (1982–1991).

Povodom prvog Jugoslovenskog baletskog takmičenja (Novi Sad, 18-21. decembar 1982) Svenka Savić piše da „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 nedovoljno priznate i podsticajne umenosti) duboka je i vidna na različitim planovima delovanja i ostvarivanja baleta. Ako bi se dubina problema želela jasno pokazati, moglo bi se tako 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 savez 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“ (*Polja*, Novi Sad, br. 287, 1982, str. 48).

U takvoj situaciji od koristi je bila inicijativa Branke Rakić iz Muzičkog centra u SNP u Novom Sadu (predsednik Rudolf Bruči) da se organizuje Jugoslovensko baletsko takmičenje. Takmičenje je potom ukinuto, ali je tokom godina održavanja pokazalo smisao postojanja ove institucije na jugoslovenskom prostoru i o njoj su srazmerno obimno izveštavale baletske kritičarke i kritičari.

Takmičenje se, zapravo, održavalo do momenta kada termin ‘jugoslovenski’ više

nije mogao pokrivati ono što je sadržaj manifestacije, jer države toga imena više nije bilo. Mada na prvi pogled izgleda da između baleta (umetničke gire) i politike nema veze, ipak se prestanak Jugoslovenskog baletskog takmičenja može dovesti u direktnu vezu sa politikom rastakanja zajedničke nam zemlje. Mira Sujić Vitorović (*Politika*, 23. januar 1991) to konstatuje: „Žiri je ove godine bio sastavljen od istaknutih umetnika iz svih republika. Predsednik je bio Dinko Bogdanić, nekadašnji solista Zagrebačkog baleta, sada nastavnik poznate škole „Hajnc Jozef Svift“ u Minhenu, koji se držao visokih standarada prilikom ocenjivanja. Da li su ti standardi izgledali takmičarima prestrogi, pa je zato došlo do malog skandala, ili je u pitanju nešto drugo, tek dogodilo se da prvi igrač Zagrebačkog baleta Svebor Sečak ispadne iz prvog od tri takmičarska kruga, a zajedno sa njim i Igor Sedmakov iz HNK i Zoran Aramitović iz Maribora.“

Žarko Milenković u jednom tekstu povodom Prvog takmičenja, nastavlja praksu pisanja napomena u povodu predstava kada zaključuje:

- „Na kraju, pored svih pohvala Muzičkom centru za organizaciju ovog Takmičenja, treba ozbiljno zameriti Novosadskom baletu na nezainteresovanosti. Pre svega drugi takmičar, Gizela Tot, nastupila je nedovoljno pripremljena, a šta je sa ostalima? Kao domaćini mogli su da nastupe u znatno većem broju. Zar članovi Novosadskog baleta nemaju šta da čuju na okruglom stolu kritike (prisustvovala su samo dve balerine). To isto važi i za mlade pedagoge Baletske škole, od kojih nije bilo ni jednog. Zar oni već sve znaju i nemaju šta da nauče od Ane Roje, Jovanke Bjegojević i drugih.“

Uz sve pohvale Takmičenju, izgleda da je tek u narednim godinama nastupio veći broj učesnica iz Novog Sada. Postalo je jasno da je Takmičenje u Novom Sadu bilo više od samog takmičenja. Bila je to prilika da se sagledaju igračke i koreografske sposobnosti i novine, ali i mnogo više: da se razmene iskustva među stručnjacima. Nakon nekoliko održanih Takmičenja, proširila se aktivnost i na neke druge domene. Tako sam na III jugoslovenskom baletskom takmičenju organizovala promociju knjiga jugoslovenskih autorki iz baleta objavljenih u periodu od 1982. do 1986, što je predstavljalo oblik razmene znanja i iskustva koji je trebalo da zaživi kao stalni deo unutar već ustaljenih takmičarskih programa.<sup>19</sup> Promocija je, naime, pokazala ono što je tadašnja i sadašnja stvarnost – da knjige pišu uglavnom autorke (autori dotad a i sada izostaju) i da su teme i oblasti o kojima se piše po prvi put

<sup>19</sup> O tome v. više u tekstu B(ogdan) R(uškuc), Nove knjige o baletu, *Dnevnik*, 17. decembar 1986, str. 9.

detaljno prikazane. Tom prilikom promovisane su knjige: Branke Rakić *Jugoslovenska baletska scena od 1950 do 1980*; Ljiljane Mišić *Osnovi scenske igre*; Slobodanke Grbić Softić (iz Sarajeva) *Osvajanje igre* i Milice Jovanović, *Pio i Pina Mlakar*. Mada je Takmičenje imalo svoj organizacioni odbor, zapravo smo svi na neki način bili uključeni u događaj podjednako važan za umetničku igru – za samu instituciju SNP i za grad Novi Sad u celini.

*Takmičenje je bilo svojevrsna smotra budućnosti našeg baleta, tako neophodna za planiranje pojedinačnih baletskih predstava. Takmičenje je prestalo, a ništa novo nije formirano?*

- Takmiče se: traktoristi, vozači, vinari, slaninari, kobasičari, atletičari i svi ostali sportisti. Na neki način, svi se takmiče organizovano ili ne. Zašto? Jedino kroz takmičenje ljudi mogu da izađu iz svoje samosvesnosti i pronađu, možda, svoje pravo mesto u svojoj okolini. Takmičenje je nasušna potreba. Ali, govorimo o Baletu – o umetnosti. U Novom Sadu smo imali organizovano „Jugoslovensko takmičenje baletskih umetnika“, koje se, nažalost, zajedno sa državom ugasilo, ali „Sterijino pozorje“ je opstalo. Drugim rečima, zavisilo je i od onih koji se brinu oko Takmičenja da li će preživeti ili ne. Moje iskustvo mi govori da su svi pobednici na Takmičenju daleko dogurali u Skoplju, Ljubljani, Beogradu, Zagrebu, Sarajevu. Naši učesnici su bili Aleksandar Antonijević i Zlatko Panić, koji su potom postali značajni solisti i u svetu, isto važi i za Dijanu Kozarski, Goricu Stanković i Milicu Bezbarević. Slobodno mogu da potvrdim da je to takmičenje prevazišlo sva očekivanja i nadanja organizatora.

*U Novom Sadu se upravo zida objekat Baletske i Muzičke škole, između kojih će biti koncertna dvorana.*

- Tako nešto na Balkanu i srednjoj Evropi nema do sada. Evo prilike da se taj potencijal, infrastruktura i iskustvo koje Novi Sad ima usmere ka organizovanju „Balkanskog baletskog takmičenja“. U tom cilju, moj predlog bi bio da se obrazuje jedno inicijativno telo sastavljeno od stručnih entuzijasta. Inicijativno telo bi trebalo da napravi predlog koncepta takmičenja. Moj savet na osnovu iskustva bi bio da Takmičenje bude iz dva dela. Školska deca do 18 godina i profesionalni igrači do 23 godine. Svi da prolaze kroz obavezni program sa jasnim propozicijama i slobodni izbor. Plus koreografske minijature za koreografe do 30 godina. Sa takvim predlogom se upoznaje sekretar za kulturu, zatim Vlada

Vojvodine i, na kraju, ministar kulture Vlade Srbije, premijer i predsednik Srbije. Tačno se utvrdi ko šta finansira. Ja sam optimista i verujem da će se dovde stići. Sledeći korak je obraćanje zemljama Balkana. Žiri treba da bude potpuno nezavisan i biran iz zemalja koje ne učestvuju na takmičenju. Vreme održavanja treba da bude maj, juni kada su đaci i profesionalci u top-formi.

Jugoslovensko baletsko takmičenje je nestalo, novi oblici igre su se pojavili i potrebe da se oni proveravaju takmičenjima. Otuda je neophodna posebna analiza i tih oblika umetničke igre, ali u današnjem kontekstu događanja (detaljnije o V takmičenju u vanrednom broju Pozorišta, 14. januar 1991: V jugoslovensko baletsko takmičenje, Novi Sad, 14–20. januar 1991. uz priloge tekstova Branke Rakić, Milice Zajcev, Mire Sujić Vitorović, Ksenije Dinjaški).



## Prvi predsednik Udruženje baletskih umetnika Vojvodine (UBUV)

Strukovna udruženja imaju različitu praksu i različite rezultate u Vojvodini (na primer, Udruženje dramskih umetnika Vojvodine), ali sva imaju isti cilj – da se okupe osobe kojima strukovno udruženje može da pomogne u afirmaciji rezultata rada. Dok druga strukovna udruženja beleže već svoju drugu ili treću deceniju uspešnog rada, u našoj zemlji, Savez baletskih umetnika Jugoslavije osnovan je tek 37 godina kasnije, i to još uvek uz nepostojanje regionalnih udruženja.

Udruženje baletskih umetnika Srbije (UBUS) osnovano je u Beogradu 9. oktobra 1962,<sup>20</sup> a Udruženje baletskih umetnika Vojvodine (UBUV) dve godine kasnije (1964), ali, sem loga, žiro-računa, pečata i predsedavajuće osobe, danas nema druge osnovne elemente javnog prepoznavanja strukovnog udruženja.

U sažetoj brošuri *Umetnička igra u Srbiji – putokaz istraživačima – Novi Sad, Ljiljana Mišić* (Orchestra plus: konci vremena, Orchestra 51/53, 2009, 1–16) daje kratku informaciju i za UBUV: „Više puta Udruženje je osnovano jer je rad zamirao, a prvi predsednik davnih šezdesetih godina bio je Žarko Milenković. Danas je aktivno, datira zvanično od 2006. godine. Posle prve predsednice, Gabriele Teglaši, Udruženje danas vodi Džana Čurčić. Osnovni zadatak je popularizacija baletske umetnosti i iniciranje predloga za zakonsko regulisanje baletskog stvaralaštva i statusa baletskih umetnika. Uz podršku Sekretarijata za kulturu Autonomne Pokrajine Vojvodine ustanovljena je Nagrada „Marina Olenjina“, priznanje pojedincu ili grupi za *izuzetan doprinos u oblasti vrhunskog profesionalnog baletskog stvaralaštva*, koja je ove godine dodeljena četvrti put. Dobitnici (po redosledu): Gabriela Teglaši, Biljana Njegovan, Olga Malivuk, par Mira i Žarko Milenković.“

*Udruženje baletskih umetnika Vojvodine postoji od 1964. godine. Ono ima i svoju predistoriju.*

- Po ugledu na već osnovano Udruženje baletskih umetnika u Zagrebu, pokrenuo sam inicijativu za osnivanje Udruženja baletskih umetnika Srbije. Osnovali smo inicijativni odbor u Beogradu, jer sam tamo naišao na razumevanje. Tu se prekida moja aktivnost zbog odlaska u inostranstvo (1962–1964). Za to vreme u Beogradu je na osnivačkoj skupštini uz učešće i članova baleta iz Novog Sada (predstavljala ga je Maga Mesarović), osnovano Udruženje baletskih umetnika Srbije. Udruženje je

<sup>20</sup> Detaljnije vidi u knjizi Krasić, Bajić Stojiljković (2017) i tekstu Ive Ignjatović (2014).

iniciralo da se i u Sloveniji osnuje udruženje, na čije čelo je došao ko-reograf Pino Mlakar. Kasnije se konstituiše Savezno udruženje (Zagreb, Ljubljana i Beograd sa Novim Sadom) sa Mlakarom kao predsednikom. Tako je to bilo prema nekom tada važećem zakonu o udruženjima u republikama i pokrajinama Jugoslavije.

*Zašto se upravo tada formira Udruženje, nakon dve decenije od osnivanja ansambala u Novom Sadu, Sarajevu, Skoplju?*

- Gorući problem zbog kojeg je Udruženje i osnovano je bilo rešavanje pitanja beneficiranog radnog staža za sve baletske umetnike. Mlakar je odmah sav svoj autoritet stavio u službu tog cilja. Svim baletskim igračima u Novom Sadu je napravljeno od 12 do 20 snimaka vitalnih zglobova i kičme da bi se uočile nastale promene i oštećenja nastala zbog bavljenja ovom profesijom. U Novom Sadu je taj posao obavio primarijus ortoped dr Raželj. Taj posao je urađen u svim baletskim centrima tadašnje Jugoslavije. Medicinska struka je sve analizirala i dala svoje mišljenje, kao i predlog rešenja. Mlakar, kao veliki znalac, sa tim nalazima izašao je pred Skupštinu, i zakon je izglasan.
- Kad sam se vratio iz inostranstva, stekli su se uslovi za osnivanje pododбора u Novom Sadu, tačnije izdvojili smo Udruženje iz Udruženja Srbije i konstituisali Udruženje baletskih umetnika Vojvodine, prema tadašnjem zakonu o udruženjima. Od tada sam izabran na mesto predsednika Udruženja.

*Od kreativnosti uprave i članova zavisi kako će se rad osetiti u javnosti.*

- Shvativši da u rukovođenju baletom, zbog čestih promena rukovodilaca, ima dosta problema, sprovedi smo anketu u svim centrima i došli do zaključka da česte promene u vrhu rukovođenja, bez kontinuiteta, šalju lošu poruku. Samo rukovodioci koji su više godina provodili u baletu, uspevali su da ansamblu daju određene karakteristike koje su bile prepoznatljive.
- Na moju žalost, pa i sramotu, naš ansambl je bio na prvom mestu po čestim promenama u rukovodstvu ansamblom. Počeli smo sistematski da uvodimo neke aktivnosti u cilju poboljšanja postojećeg stanja. Naše udruženje je izdejstvovalo preko SIZ-a kulture sredstva da Saša Antonijević ode u Varnu na Međunarodno takmičenje kao đak i vrati se sa visokim šestim mestom. Takođe su obezbeđena sredstva za odlazak dvadesetak članova baleta na međunarodno takmičenje u Moskvu, kao

publike. Mnoge aktivnosti su se izvodile preko Saveza, u cilju podizanja pedagoškog i koreografskog rada (na primer, razmena gostovanja ansambala i koreografa jer su u tom smislu uočene potrebe).

- Nadalje, ni u jednom baletskom ansamblu nije definisano stalno radno mesto koreografa kao ni šefa baleta i pedagoga). Ansambli Opere i Drame imaju zaposlene reditelje, a u Baletu toga nema.
- Pitanje koreografa je postavljeno i u Saveznom Udruženju kad smo ga osnovali. Za početak dogovoreno je tada da se dobitniku prve nagrade za koreografiju na Međunarodmo takmičenju u Novom Sadu, omogućiti postavljanje nekog dela u nekom baletu u zemlji. Tako je Vlasto Dedović posle osvajanja prvog mesta na gorepomenutom Takmičenju, sa koreografijom „Kain i Avelj“ dobio šansu da u Novom Sadu postavi balet „Kopelija“ (1984). Savezno Udruženje sa predsednikom koji ima mandat 4 godine, transformiše se Savez Udruženja sa predsedništvom (kolektivno upravljanje) gde se svake godine bira predsedavajući iz nekog drugog Udruženja na jednu godinu.
- Ovde je, po meni, počeo sunovrat kolektivnog upravljanja, koji je trajao kratko vreme, dok se sve nije raspalo. Katastrofa je bila tu. Počela je borba za goli život, i u takvoj situaciji nisam kao predsednik UBUV mogao da okupim predsedništvo, a nisam želeo da radim bez njega, pa sam se povukao. Moram reći da se članstvo nije mnogo angažovalo oko nekih pitanja (verovatno je tako i danas). Bilo je situacija kada niko nije hteo da dođe na sastanak i predao sam rukovođenje drugima.
- Delimično i potpunoj pasivnosti većine članica i članova (a mnogi od njih nisu učlanjeni u UBUV) pitanja vezana za promenu postojećeg stanja ne rešavaju se – igrači i nadalje idu u penziju kao i svi drugi zaposleni, a ne prema beneficiranom stažu koji je jedno vreme važio. To nadalje sprečava da se zaposle novi, mladi igrači i na taj način unesu promenu u igrački opus Kuće, ali i u aktivnosti Udruženje. Niko ne vidi svoju korist od angažovanja u Udruženja kakvo je sada.

## **Medijska prisutnost Žarka Milenkovića**

**Pregledni tekstovi**

**Intervjui**

**Osobine kritika baletskih predstava Žarka Milenkovića objavljene u domaćim štampanim medijima(1981–1996).**



I dok traje diskusija o tome da li pozorišnu kritiku možemo svrstati u umetnost ili u nauku, kritičarke i kritičari umetničke igre osećaju potrebu da zabeleže svojim tekstovima događaje izvedene na sceni koji se nikada više neće ponoviti. To osećanje obaveze da se nešto sačuva od zaborava za neke buduće generacije, zapravo je jedina motivacija da se dosledno beleže scenski događaji, bez obzira na to da li su u pitanju premijere, reprize, gostovanja, obeležavanje godišnjica ili umrlica (in memoriam). Međutim, i pored velikog truda na očuvanju od zaborava, činjenica je da je baletska kritika bila i ostala onaj deo umetničke igre u kojem se relativno mali broj kritičarki angažovao. U svojim objavljenim kritikama i sećanjima Milica Zajcev pokazuje ogroman trud da otputuje na mesto događaja širom jugoslovenskog prostora od Skoplja do Ljubljane, da vidi predstavu, vrati se u Beograd i u novinskoj kritici obavesti javnost o tome. Njen primer je pravi model požrtvovane kritičarke koja želi da zabeleži događaj i podeli to saznanje sa drugima, tačnije da ga ne pusti u zaborav.

Pored kritičarki, danas u Novom Sadu kritike piše i Žarko Milenković, koji to čini neprekidno već nekoliko decenija.

Dve su strane odnosa Žarka Milenkovića i medija:

1. jednu čine tekstovi o njemu dok je bio aktivan stvaralac u baletu;
2. drugu čine tekstovi koje on u medijima piše o različitim pitanjima baleta i igre uopšte

## Pregledni tekstovi

### 2003.

Žarko Milenković u povodu obeležavanja 50 godina Baleta SNP u tekstu „Pogled unazad“ (Vesna Krčmar ur. 2003/2004, 151–160) opisuje istorijski razvoj ansambla Baleta SNP-a, uz iznošenje detalja značajnih za rad sa igračima, koreografima, u nekoliko razvojnih faza. Ono što je dragoceno u ovom tekstu jesu podaci o igračima koji su gradili ansambl a koji dolaze od šefa baleta koji ga je organizovao i znao slabosti i vrline ne samo ansambla nego i raznih repertoarskih politika u Kući. Otuda je ovaj tekst specifičan u odnosu na tekstove drugih autorki koje pišu o baletu SNP-a u istom vremenskom periodu. U tekstu *Bio sam njen najbliži saradnik*, objavljenom u povodu obeležavanja stogodišnjice rođenja Marine Olenjine, Žarko Milenković ponavlja podatke date u tekstu iz 2003. (*Pozorišni list*, februar 2007).

## Intervjui

1974.

U tekstu sa nadnaslovom *Nevolje baletskog ansambla Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu*, a uz naslov *Da nije Erike*, Petar Ignja (*Politika ekspres*, 28. januar 1974) intervjuiše Žarka Milenkovića, tada na funkciji šefa Baleta, i pita ga o otvorenim pitanjima ansambla, ali i struke.

Žarko Milenković, u anketi koju je vodila Svenka Savić na temu „Jugoslovenski balet danas“, na pitanje o otvorenim problemima u jugoslovenskom baletu danas, on odgovor usmerava na ono što je rezultat rada u baletskim školama, iz kojih u baletske ansamble dolaze kadrovi, sada iz perspektive šefa Baleta koji traži igrače za ansambl SNP-a:

- Po mom mišljenju, dva su problema prisutna i u uzajamnoj su vezi: prvi je kadrovski problem, i prisutan je u svim baletskim ansamblima... učenici dolaze iz baletske škole tehnički nedovoljno osposobljeni i *bez radnih navika*. Ovde moram pomenuti i problem pedagoškog kadra u baletskim školama (28. mart 1974, Pozorište, br. 6, str. 6).

Milenković predlaže da se izađe iz začaranog kruga nedovoljne profesionalne spremnosti tako što će se na usavršavanje u inostranstvo poslati određeni kadrovi:

- Mislim da je jedini put da se jedan čovek pošalje na usavršavanje za koreografa negde gde se to studioznije radi, bilo da je to u SSSR, bilo negde drugde. Ili pak da se ovde u budućoj Akademiji za baletsku umetnost otvori i odsek za koreografiju.

Ali u vezi sa ovom korisnom sugestijom iz 1974. godine mogu podsetiti na to da je na usavršavanju u Rusiji boravio Dragan Jerinkić (1980), koji po povratku u Novi Sad nije dobio mogućnost da radi celovečernju baletsku predstavu sve do premijere *Pinokija* (maja 2018), pri čemu, i pored suprotnih očekivanja, u Srbiji još uvek nema akademije za baletsku umetnost niti odseka za koreografiju. Očigledno je potrebno, kako tada tako i danas, da se u isto vreme susretne više stvari da bi se pokazao kvalitativni pomak iz onoga što je očigledno nepovoljna situacija u umetničkoj igri u ansamblima. Stvaranje sistema je neophodno i u tome doprinos Udruženja baletskih umetnika treba da bude noseći, ali se ne sme zanemariti ni istrajno zalaganje pojedinaca.

1979.

U okviru ankete *Dnevnika* o budućnosti novosadske Opere, razgovor sa Žarkom Milenkovićem, tada vršiocem dužnosti pomoćnika direktora Opere SNP, naslovljen „Predstava ima pravo da bude dobra“, vodila je novinarka Nevena Simin (*Dnevnik*, 6. mart 1979, str. 15). Žarko Milenković insistira na specifičnosti onoga što su pozorišne kuće, što zakonodavna sfera ne može da ograniči:

- Protiv toga sam da se u umetničkim kućama utvrđuje radno vreme. Postoji radni zadatak koji treba da se obavi na najbolji način, a ukoliko ga prekidamo – uglavnom na probama – samo zato što je nekakvo fiksno neodgovarajuće radno vreme isteklo, onda se to mora odraziti na kvalitet finalnog izvođenja.

Ova izjava je zabeležena nakon 30 godina postojanja kolektiva Opere i Baleta u SNP, u vreme uvođenja samoupravljanja u sve pore društvenog i umetničkog života u jugoslovenskom prostoru. Tako već tada (1979) postaje jasan problem 'odlazećih' obrazovanih kadrova i loše situacije u samim ansamblima:

- U inostranstvu ima toliko naših baletskih i operskih izvođača da bi se od njih moglo sastaviti nekoliko kvalitetnih ansambala, kvalitetnijih od onih koji rade kod kuće.

Odgovori Žarka Milenković otkrivaju stalni problem ansambla opere i baleta u Srbiji (a donekle i u regionu) u rasponu od pola veka, sa kojima se on suočava i kao šef Baleta i kao pomoćnik direktora Opere – nemoć da se prevaziđe nešto što je provincijalizacija same umetnosti i u suštini nebriga kulturne politike.

## Osobine kritika baletskih predstava Žarka Milenkovića objavljene u domaćim štampanim medijima (1981–1996).

Postoje knjige kritika pojedinačnih baletskih kritičarki iz Novog Sada: Branke Rakić, Svenke Savić, ali izostaju knjige (ili brošure) objedinjenih baletskih kritika Žarka Milenkovića. Prenosim njegove kritike objavljivane u dužem vremenskom periodu na srpskom jeziku i u prevodu na mađarski jezik (u dnevnom listu *Magyar Szó*), ovoga puta sve na srpskom jeziku (up. Prilog, s. 161). Analizirala sam ovde njegove objavljene kritike i uočila specifičnosti kao kritičara, koje bi se mogle sažeti u jedan sud: zahvaljujući svom sakupljenom iskustvu u radu u pozorištu, on je kritičar celokupne baletske predstave. Piše kritike kao osoba koja dobro poznaje funkcionisanje baletskog ansambla i cele pozorišne kuće, jer je u svojoj karijeri bio aktivan u gotovo svakom organizacionom segmentu.

Kao kritičar predstavu posmatra u njenoj ukupnosti, koja podrazumeva ono što se na sceni dogodilo, ono što je za gledaoce kao predstava pripremljeno (plakat, programska knjižica, flajer) i ono što za njom sledi (aplauz na kraju predstave). Za njega je pozorišna (u ovom slučaju baletska) predstava ukupnost elemenata koji čine kompletni ostvaren događaj i za gledaoce ostvaren doživljaj. Otuda su njegove kritike obuhvatile i one elemente predstave (izvedene na premijeri), koje su videle i druge kritičarke, ali ih nisu u kritikama pominjale. Zato su zapažanja koja se odnose na način na koji je predstava izvedena u svim segmentima kod Milenkovića dosledna: izvođenje igrača, dirigovanje i sviranje orkestra u odnosu na igru na sceni, zatim odnos svetla i igre, načina na koji se igrači kreću u mizanscenu, kako se zahvaljuju za aplauz na kraju predstave – sve do plakata i teksta u programskoj knjižici pripremljenoj za posetioce. Na primer, u povodu obnovljene (premijere) *Labudovog jezera* u koreografiji Sergejeva i Dudinske (1985) Milenković konstatuje za programsku knjižicu: „Muzički centar je pripremio još jedno iznenađenje. U programskoj knjižici štampan je sadržaj baleta iz prethodne verzije, čiji je libreto dala Vera Bokadoro, i u kome se bitno razlikuje I, III i IV čin, pa su gledaoci dovedeni u zabludu, jer čitaju jedno, a na sceni se dešava nešto sasvim drugo.“

U jednoj kritici pak nalazi zamerke svetlu postavljenom na sceni: „Treba konstatovati i to da je u ovoj predstavi svetlo veoma nestručno postavljeno. Igrači su osvetljeni odozgo, pa su njihove senke uvek ispod njih, što ih smanjuje i sakriva izraz. Posebno je pitanje zašto su onako osvetljene one isečene krpe (čitaj zavese), pa se potpuno gubi iluzija koja je neophodna u svakom scenskom delu.“

Nadalje, budući da je i sam i igrač, i koreograf baletskog ansambla, Milenković koristi terminologiju baleta (koja je, kako znamo, na francuskom jeziku, te je u

kritikama uvek napisana italikom), ustaljenu u profesionalnom žargonu, što ostale kritičarke ne čine jer imaju na umu da kritiku u dnevnoj štampi čita najšira publika, kojoj ovi profesionalni termini nemaju veliko značenje (Marčeta i Savić, 2019).

Žarko Milenković piše posebne kritike i o baletskim delovima u poznatim operama, što obrazlaže sledećim rečima: „zato što operski kritičari igru baleta samo uzgred pomenu, u par stereotipnih reči“, čime su trud i doprinos baletskih igrača uspehu cele predstave umanjani. Primer su kritike u povodu obnovljene opere *Knez Igor* i ostvarenja Baleta u delu opere naslovljenom *Polovacki logor*, kao i u operi *Faust* i njenoj *Valpurgijskoj noći*. Ovakvim postupkom Milenković zapravo umanjuje nepravdu koju balet u operi skoro po pravilu 'trpi' od strane operskih kritičara, ali, sa druge strane, otvara novo pitanje u pozorišnoj kritici koje se odnosi na usku specijalnost kritičara. Naime, mi koji dobro poznajemo igru u fokus stavljamo upravo nju, a pisanjem o svim komponentama predstave Žarko Milenković ima cilj da i ono što pripada 'aljkavosti' tehničkih i drugih delova opreme predstave, nadalje budu otklonjeni. Zato u kritikama skreće pažnju na to: „Nažalost, sve što je bilo lepo, vrlo često nam je kvario rad tehničke službe. Taman se lepo uživite u atmosferu, kad ono neka lupa na sceni, pad nekog predmeta, ili što je najgore, rad osvetljivača koji je čista improvizacija, i graniči se sa dilatantizmom. Sve ove greške i propusti dešavaju se iz predstave u predstavu, i krajnje je vreme da odgovorni u SNP-u stanu ovome na put.“

Tako će Milenković primetiti iz domena svog inspicijentskog iskustva da pojedini štimunzi (ili osvetljenje na sceni) ne odgovaraju... ali i podatke iz osnovnog reda i bon-tona izvođačke prakse na sceni. Na primer, u prikazu premijere nove *Karmine burane*, u kojoj zajedno učestvuju hor, solisti Opere, Balet i Orkestar ozbiljno zamera da je: „Nedozvoljivo da se na kraju predstave, za vreme zasluženog aplauza, članovi hora izvlače iz kostima i pred očima cele publike u svom privatnom odelu napuštaju scenu, čime vređaju i publiku i svoje kolege, pa i sebe same.“

Pošto je svima nama stalo da pozorište prikažemo uvek u dobrom svetlu, niko od kritičara i kritičarki se ne bi usudio da u svom tekstu govori o higijeni u pozorišnoj kući u okviru svoje novinske kritike. Ali Milenković smatra pozorište svojom kućom i zato u jednoj kritici piše: „Kako ovo nije prvi put da u SNP-u gledamo zavese koje su prljave, jer su pokupile sve otpatke koji se nađu na sceni, postavlja se pitanje da li nekom u SNP-u u opisu radnog mesta piše da zavese očisti, a isto tako da li je neko zadužen da proveri jesu li zavese čiste i cele, pa da naredi da se one i okrpe?“

Kritičarke koje pišu za balet u Srbiji do sada su izrekle nekoliko sudova o baletskim kritikama kod nas kada je reč o njihovom kvalitetu, zatim o mogućnosti uticaja na

one kojima je kritika namenjena, ali i na one koji su široki krug gledalaca i poštovalaca umetničke igre kod nas. Činjenica je da su tokom tog razvoja umetnička igra i kritika zajedno sazrevale i jedna drugu pomagale.

Mišljenje koje je Branka Rakić dala pre nekoliko decenija jeste da kritike ne doprinose mnogo razvoju umetničke igre. Svenka Savić je analizirala neke postupke u kritikama domaćih kritičarki baleta, ali i onih koji su presudni za dramske predstave (pozorišne kritike Elija Fincija) i zaključuje da se na osnovu kritika ne može (uvek) saznati o čemu se u kritikovanom delu radi. Specifično je za kritičarke i kritičare umetničke igre da su (uglavnom) posedovali i lično iskustvo igranja pre usmerenja na pisanje tekstova o umetničkoj igri.

Nedavno je Udruženje baletskih umetnika Srbije organizovalo seminar za pisanje kritike o igri, iz uverenja da je potrebna edukacija za pisanje kritika, i da su potrebna razna druga znanja za taj posao, pored neposrednog iskustva o igranju (završenoj baletskoj školi). Poslednja reč o baletskoj kritici kod nas nije data i ostaje još da se razgovara o njoj u kontekstu igre danas kod nas. Za takvu diskusiju su dragocene analize tekstova i kritičarskih postupaka (i strategija).

Budući da Žarka Milenkovića izvedena predstava interesuje kao integralno delo, procenjuje izvođenje kako pojedinačnih solista tako i ansambla u celini i u tom cilju najčešće ima i dodatne napomene kojima skreće pažnju na neke nedostatke koji jesu deo dobre predstave. Na primer, one koje se odnose na nedisciplinu (nema) igrača na sceni. „Interesantno je napomenuti kako neki baletski igrači prilaze pojedinim umetničkim zadacima. Uočljivo je da kada igraju nekakvu solo ulogu ili igru, igrači se maksimalno angažuju i tada je njihov doprinos predstavi veoma značajan, a kada u sledećoj predstavi igraju ono što igra baletski cor (corps de ballet), postaju nezainteresovani i površni, pa su i sve masovne igre manje ili više dosadne jer ih i skoro svi ostali tako igraju.“ Nadalje, povodom gostovanja lenjingradskog baleta u Novom Sadu sa predstavom *Žizela* uz dirigentsko vođenje (koreografija .. ), u povoljnoj kritici napominje: „Najmarkantniji i svakako najbolji deo ove baletske predstave bio je orkestar pod rukovodstvom Jevgenija Kolobova... Na kraju predstave videli smo i jedan lep, a kod nas zaboravljen, običaj. Za vreme aplauza kompletan orkestar je ostao na svom mestu sve dok se i publika nije podigla sa svojih mesta da ide.“ Kritičar uočava da je oblik neuvažavanja izvođača na sceni to što članovi orkestra za vreme zasluženog aplauza imaju radnje koje tome ne doprinose: odlažu svoje instrumente i hitaju brzo iz prostora za orkestar, onog prostora u kojem je taj aplauz zaslužen ostvaren njihovim muziciranjem, te je to i njihov aplauz.

Ovih nekoliko primera kritičarevih napomena imaju dve funkcije: prvo, da skrenu pažnju samim izvođačima da menjaju svoja ponašanja u pravcu dobre predstave, i, drugo, da skrenu pažnju publici kako bi mogla da procenjuje predstavu u celini, tj. da i publiku obrazuje za dobru predstavu. Drugim rečima, namera je kritičara da podeli znanje podjednako sa onima koji su unutar *kuće* i sa onima koji *spolja* u nju dolaze.

Na osnovu njegovih napomena u kritikama, koje su deo njegovo umetničkog iskustva, mogu ovde sačiniti kratko uputstvo za ponašanje u ansamblima (Opera, Balet, Orkestar), koje se ne navodi ni u jednom pravilniku, jer predstavlja svojevrсно podrazumevano znanje, koje, nažalost, niko nije izrekao kao nužno opšte pravilo.

Nekoliko pravila za doslednu upotrebu izvođačima:

1. Dok se na sceni odvija radnja, pevači ulaze, pevaju svoje deonice, pa odlaze, pri čemu obavezno vode računa o završetku onoga što se na sceni dešava, da ne bi odvlačili pažnju gledalaca i kvarili im ugođaj.
2. Nema malih i velikih uloga igrača – svaku ulogu odigraj maksimalnom napetošću.
3. Ne prelazi u privatno ponašanje dok se zavesa ne spusti.
4. Nedozvoljeno je falsifikovati podatke o nasleđu baleta.

Postavlja se pitanje ko ove sitnice treba da kaže izvođačima, gde oni to (ne)uče, (ne)vide i kako oni to (ne)znaju?

Ono što je važno za Milenkovićeve kritike jeste dužno poštovanje prema mladim kadrovima koji se u predstavama dokazuju i koji su presudni bili u smeni generacija u ansamblu (Maja Grnja, Leonora Miler Hristidis, Biljana Njegovan, Dobrila Novkov), a koje je on u kritikama nagoveštavao.

Žarko Milenković je objavljivao kritike najčešće povodom gostovanja drugih umetnika u Baletu SNP-u, onih kojima smo ukazali gostoprimstvo, što je važan podatak za temu koju bismo označili kao 'drugi među nama' ili 'drugi kod nas'. Zabeležiti gostovanja je važno i zbog gostiju i zbog domaćina: nakon decenija možemo pokazati koje su sve značajne ličnosti iz domena umetničke igre gostovale u Baletu SNP-a, a i gosti mogu poneti kritike i pokazivati ih u svojim sredinama. Budući da su ovo jedine kritike i na jezicima koji nisu jezik većinskog naroda (na mađarskom i/ili slovačkom i rusinskom jeziku), jasno se pokazuje da se i u drugim sredinama umetnička igra afirmiše kao jedan od važnih elemenata kulture u Vojvodini.



„Amerikanac u Parizu“ Mira i Žarko Milenković, 1961.

## **Saradnici i prijatelji o Žarku Milenković i Mirjani Matić**

**Voja Soldatović**, reditelj Drame i Opere SNP;

**Vera Felle**, direktorka Baletske škole i baletski pedagog

**Maja Grnja**, solistkinja Baleta SNP i nastavnica Baletske škole

**Mira Ruškuc**, solistkinja i šef Baleta SNP (1.9. 1987– ? 1988)

**Ljubica Šugić**, organizatorka u UJ Balet SNP

**Dobрила Novkov**, solistkinja i šef Baleta SNP (1.5.1988. – 17. 2.1989),

**Gabriela Teglaši**, solistkinja i šef Baleta SNP ( ), predsednica UBUV (od 2006)

**Dijana Kozarski**, solistkinja Baleta SNP

**Rastislav Varga**, prvak i direktor Baleta SNP ( )

**Biljana Njegovan**, prvakinja i šef Baleta SNP (1989)

**Borivoje Ilić**, dipl. pravnik iz SNP-a

**Mića Vojvodić**, KUD Svetozar Marković

**Vera (Filipović) Seferović**, solistkinja Baleta Narodnog pozorišta u Beogradu

**Vera Obradović Ljubinković**, red. profesorka Fakulteta umetnosti K. Mitrovica

## Voja Soldatović, reditelj Drame i Opere SNP

U ono „naše vreme“ živeli smo kao porodica – Drama, Opera i Balet – divno smo se družili i uzorno sarađivali. Ja sam imao privilegiju da sam od svojih dečaćkih godina „visio“ na svim predstavama SNP-a, veoma često sam i igrao u nekima. Svi smo se znali, svi smo se i cenili i voleli. Posebni su mi bili i dragi Mira Matić Milenković i Žarko Milenković, bili su veliki radnici, izuzetno posvećeni svom pozivu – jednom rečju, izuzetni umetnici. Mira je bila prava solistkinja, a Žarko sjajan karakterni plesač i veoma pouzdan partner. Po odlasku u penziju Žarko je bio nezaobilazan kao koreograf u raznim predstavama SNP-a. Balet *Don Kihot* mi je bio posebno pri srcu, a u njemu je Žarko imao briljantnu komičnu epizodu smešnog markiza Gamaša i dobijao je zaslužene aplauze.

Ali najlepšu saradnju smo imali u našoj kulturnoj predstavi *Violinista na krovu*. Bili smo sjajna autorska ekipa koja je pomno slušala našeg velikog prijatelja Eugena Verbera, divnog glumca i svetski poznatog judaistu. I, naravno, rezultat nije izostao. Ispoštovali smo sve običaje i plesove pa je, recimo, izraelski ambasador David Sason, koji je gledao našeg *Violinistu*, postao „fan“ naše predstave. Tvrdio je da je naš *Violinista* „najjevrejskija predstava od svih koje je do sada gledao“ (a gledao ih je u Evropi, Americi, Izraelu...). Ambasador je često dolazio na našu predstavu i to nas je ispunjavalo ponosom. Naš *Violinista* je bio na repertoaru 10 godina i uvek je igran pred punom salom. Naravno, Žarko je kao inspicijent bdeo nad svakom predstavom – brinuo je za eventualna „uskakanja“, tako da je svaki put bilo kao na premijeri. Sa našim *Violinistom* smo gostovali po zemlji i inostranstvu, a veliki uspeh smo postigli na muzičkom festivalu u Temišvaru u Rumuniji. Ono što je bila posebna čar naše predstave jeste to da su zajedno nastupali i članovi Drame i Opere, a da niko nije mogao da ustanovi ko je iz kog ansambla! Ne sećam se da je neka predstava bila voljena od svih učesnika kao ova naša.

Moja prva saradnja sa Žarkom kao koreografom bila je u Štrausovoj opereti *Baron Ciganin*. Baš zbog našeg prijatelj-



stva radili smo vrlo profesionalno: Žarko je svoje koreografije oplemenio prefinjenim humorom – naročito scene ljubavne igre i vojničkih nadigravanja. Ono što je najznačajnije jeste to da koreografije nisu samostalne tačke jer nam je u odličnoj saradnji uspelo da se prožimaju sa celom predstavom i da daju publici jedinstven ugođaj. Naravno, i publika je jako volela našeg *Barona Ciganina*. Meni je nezaboravna scena nastupne arije glavnog junaka kada svi na sceni plešu i solisti i hor, ali i drveće u scenografiji.

Imao sam retku sreću da sam godinama radio u vremenu koje je bilo naklonjenije pozorištu –puno sam radio i u svojim pozorištima (Novi Sad, Maribor), ali sam i mnogo gostovao po celoj (ondašnjoj) zemlji. To mi je omogućilo da upoznam i sarađujem sa puno divnih umetnika, što mi je predstavljalo pravo bogatstvo. I sada kad pogledam svoj pređeni put, sa velikom toplinom u duši se sećam saradnje sa svojim saradnicima, među kojima posebno mesto pripada Žarku Milenkoviću.



**Vera Felle**, direktorka Baletske škole i baletski pedagog  
Moje poznanstvo, druženje i saradnja sa Žarkom Milenkovićem potiču od davne 1956. godine, kada sam završila Baletsku školu u Novom Sadu i počela da radim kao mlad baletski pedagog. Žarko je bio među prvim članovima novoformiranog baletskog ansambla u Srpskom narodnom pozorištu, na čijem čelu je tada bila Marina Olenjina.

Zaljubljenik u balet i entuzijasta, Žarko je gradio svoju igračku karijeru, ali je istovremeno bio zainteresovan i za pedagoški rad. Prilika se ukazala u Baletskoj školi, koja je u nedostatku učenika (muškaraca), morala da angažuje mlade igrače iz baletskog ansambla kao pomoć u izvođenju nastave Duetne igre). Tako je Žarko veoma rano počeo da sarađuje sa Baletskom školom i ta se saradnja, u raznim oblicima, uspešno nastavila tokom njegovog radnog veka – sve do odlaska u penziju.

Na mnogim godišnjim koncertima učenika Baletske škole on je pripremao zapažene baletske numere iz predmeta Duetne igre (Klasične podrške), koji je predavao zajedno sa Mirom Matić. Uvek se trudio da izađe u susret Školi, da pomogne oko organizacije godišnjih koncerata koji su se uvek održavali na sceni SNP-a, za šta je bila potrebna velika naklonost onih koji su odobravali korišćenje scenskog prostora, pre svega upravnika, ali i šefova baleta, što je Žarko Milenković u nekoliko navrata uspešno obavljao.

Žarko je veoma često prisustvovao ispitima učenika Škole, a naročito diplomskim ispitima. Kada je postao šef Baleta SNP-a, najbolje učenice i učenike je, kad god je to bilo moguće, angažovao za baletski ansambl u Novom Sadu. Nikad nije propustio da pozove na baletske premijere nastavnike i učenike Baletske škole, a direktor Škole je obavezno, uz poziv, dobijao i gratis ulaznice. Najbolji učesnici su zahvaljujući odličnoj saradnji Škole i uprave Baleta SNP-a dobijali zaposlenje odmah po završetku školovanja.

Ta saradnja je i danas odlična, baš zahvaljujući ljudima koji su od osnivanja Baleta SNP-a imali razumevanja za saradnju sa Školom. Učenici Baletske škole učestvuju u raznim baletskim predstavama, gde stiču scensko iskustvo i upoznaju se sa radom u baletskom ansamblu, što je od izuzetne važnosti za buduću karijeru naših učenika. Danas su mnogi naši učenici poznati igrači, solisti, direktori Baleta SNP-a, ali tradicija saradnje koja je uspostavljena pre više decenija a koju je među prvima promovisao Žarko Milenković, uspešno traje.

### **Maja Grnja, solistkinja Baleta SNP**

Od svog prvog susreta sa Žarkom imala sam utisak da ga poznajem još od najranijeg detinjstva, toliko snažan utisak na mene je ostavio njegov upečatljivi i snažni karakter, isprepletan neizmernom srdačnošću i serioznošću koje poseduje.

Veoma sam srećna i počastvovana razgovorom, savetima i vremenom koje mi je uvek posvećivao. Još kao učenici Baletske škole u Novom Sadu, posle nastupa na godišnjim koncertima, sećam se, umeo je da mi kaže ne samo pohvale već i savete za dalje smernice. Neću nikad zaboraviti ni njegovu brigu o mom daljem napredovanju posle završene Baletske škole u Novom Sadu, dok sam čekala da se ukaže slobodno mesto u ansamblu Srpskog narodnog pozorišta, kad mi preporučuje odlazak u Slovensko narodno gledališče u Mariboru, u čemu sam ga, naravno, i poslušala, jer sam tamo stekla ogromno novo iskustvo i prijatelje.

Moju čvrstu vezu sa njim dokazuje i činjenica da je upravo on pisao kritiku za moju prvu solo ulogu u Srpskom narodnom pozorištu u predstavi *Karmina burana* u



koreografiji Vladimira Logunova. Naravno, Žarko piše jedan (za mene) predivan tekst i kritiku, gde dubinski analizira moj nastup, celokupnu pojavu, i samu igru. Piše kritiku koja me ohrabruje za dalje uspehe.

Žarko zna koliko igračici na početku karijere znači potvrda nekog autoriteta da je na dobrom putu, kako bi stekla samopouzdanje i motiv za dalji rad. Iz tog razloga se uvek osećam važnom kad mi se pruži prilika da sa Žarkom razgovaram posle premijere.

Kao koreograf radio je sa mnom baletske numere za operu *Baron Ciganin*: Cigansku igru i Čardaš. Bilo je to prelepo iskustvo za mene. Sa jasnim zahtevima i puno senzibiliteta i temperamenta stvorio je divne numere, u kojima sam uživala igrajući ih.

Radili smo zajedno za TV emisiju takođe, kada je postavio varijaciju *Šeherezade* koju sam ja izvodila. Sve je bilo tako jednostavno, muzički precizno, slikovno jasno, a opet raskošno u izražajnom u plesnom smislu.

I sada kada se bavim pedagoškim radom u Baletskoj školi u Novom Sadu, susreti i razgovori sa njim podsete me na vrline koje treba da krasi svakog umetnika kao što su: disciplina, širina znanja i umenja, posvećenost učenicima i poslu i, pre svega, plemenitost.



### **Mirjana Ruškuc, solistkinja i šef Baleta SNP**

Vraćam se u mislima u prošlost i sećam se dana kada sam kao mlada balerina bila primljena u ansambl SNP-a. Srela sam se sa starijim kolegama i koleginicama i divila sam im se, jer su oni već godinama igrali na sceni i širili lepotu igre publici. Tada sam upoznala Žarka Milenkovića i moram da pomenem njegovu nerazdvojnu životnu i baletsku partnerku Miru Matić. Veoma sam ih poštovala. Oni su bili već afirmisani umetnici. Mi mladi smo, učeći od njih, kroz vežbanje i igranje u predstavama obogaćivali svoje znanje i iskustvo. Želeli smo da i mi zaigramo jednog dana solo uloge i da se penjemo stepenicama uspeha. Bili smo puni entuzijazma,

vredni i posvećeni poslu, a Mira i Žarko su nam bili dobri primeri na koje smo se ugledali.

Žarko Milenković je bio solista. Njegovu igračku karijeru nisam mogla da upoznam od ranih dana, jer sam bila dosta mlađa, ali sam čula od svojih kolega iz ansambla da je bio odličan u karakternim i komičnim ulogama. Svi koji su o Žarku pričali sećaju se i pamte njegovu ulogu Sestre u baletu *Pepeljuga*, gde je čuvena trojka muškaraca (Petar Jerant (Sestra), Vlada Jelkić (kao Maćeha) i Žarko igrali ženske uloge.

Žarko je posle svoje igračke karijere bio direktor Baleta u periodu od 1972. do 1979. Bio nam je povremeno i pedagog. Tu sam ga dobro upoznala. Bio je odličan organizator, strog ali pravedan i korektan prema ansamblu, zahtevan, dosledan i cenio je rad i trud. Oduzimao je uloge i menjao podelu ako neko ne igra dobro. To je bilo u interesu očuvanja nivoa i kvaliteta predstava, jer tako treba i da bude. Kao koreograf se ogledao u tri baletske predstave i nekoliko operskih, uradivši u njima baletske numere. Igrala sam u njegovim baletima, a to su bile *Rajmonda*, *Vila Lutaka* i *Crvenkapu*. Otišao je u penziju 1981, ali je još uvek ostao u pozorištu (honorarno). Bio je jedno vreme pomoćnik upravnika kada smo se uselili u novu zgradu SNP (1981), ali je bio inicijator da se osnuje Udruženje baletskih umetnika Vojvodine dve decenije pre toga (1964), a učestvovala sam i ja u tom događanju – sećam se da sam imala člansku karticu br 1. Bilo je tada volje i energije da se balet bolje afirmiše u tadašnjem trenutku i u društvu uopšte. Odlaskom Žarka i Mire iz pozorišta naši se putevi nisu prekidali, naprotiv, ukrštali su se i posle, na premijerama, sretali smo se u Baletskoj školi ili na nekim skupovima posvećenim baletu, jer smo mi u stvari jedna velika baletska porodica.

Kada sam otvorila svoj Baletski studio, unuk Žarka i Mire (Danilo) pohađao je časove baleta kod mene i učestvovao na našim nastupima i u predstavama. Uvek sam ih pozivala i očekivala da daju svoje mišljenje o mom radu. Veoma sam cenila njihove kritike, bile one pozitivne ili negativne, jer sam znala da su izrečene iskreno, dobronamerno i stručno.

Moram da kažem da sve ovo, ploveći u prošlost i pišući o dragom kolegi Žarku, pamtim kao jedno lepo vreme, puno rada i entuzijazma, dobrih kolegijalnih odnosa, istinske posvećenosti i ljubavi prema baletu. Taj period mog života u pozorištu je period moje najveće sreće i radosti, zbog prilike da sam imala izuzetan posao, što sam bila balerina, a tome su svakako doprineli i ljudi kao Žarko i Mira Milenković.



**Ljubica Šugić**, organizatorica u UJ Balet SNP

Upoznali smo se 1999. godine u kancelariji Baleta SNP-a kada sam se zaposlila na mesto sekretara, a od tada do danas često razgovaramo telefonom i viđamo se na predstavama.

Sa velikim interesovanjem i pažnjom vodili smo razgovore isključivo o radu ansambla i problemima koji su pratili svaki radni dan: klima, temperatura, baletski pod, oprema, o samom toku izvođenja baletske predstave kao i o reakciji publike na izvedene premijere.

Stekla sam utisak da je posebnog moralnog habitusa, posvećen svom zanatu, balet je zvao „kraljica umetnosti“. Imao je profesionalnu pronicljivost i kao vizionar davne 1964. godine formirao Udruženje baletskih umetnika Vojvodine sa ciljem unapređenja baletske profesije. Sedamdesetih godina najavio je potrebu za formiranje Akademije za baletsku umetnost. Gospodin Žarko je iskren sagovornik i živa enciklopedija novosadskog baleta.



**Dobrila Novkov**, solistkinja, direktorka Baleta SNP-a

Žarka i Miru poznajem od detinjstva kada sam pošla u Baletsku školu. U starijim razredima Mira mi je predavala Klasičnu podršku (Duetnu igru).

U toku moje karijere Žarko je dugo godina bio šef Baleta. Za ansambl je imao veliki autoritet i vrlo smo ga cenili. Bio je kritičan, strog, zahtevan. S druge strane, uvek spreman da pomogne. Znao je da izvuče maksimum od igrača. Njegovo oko bilo je uvek budno i neprestano nas je pratilo. Imao je visoke kriterijume koje je bilo teško zadovoljiti i nikad se nije ustručavao da saopšti lošu kritiku. Ali umeo je i da pohvali, što nam je pricinjavalo veliko zadovoljstvo i osećaj vrednosti. Veoma je cenio rad, vrednoću i požrtvovanost igrača. Davao je šanse, a dalje – kako ko je umeo da ih opravda i iskoristi. Žarko je znao da bude vrlo duhovit, spreman da se našali i da prihvati šalu.

Žarko i Mira su imali puno uticaja na moju igračku karijeru. Znali su da me upute, posavetuju, ne samo profesionalno nego i privatno. Jako sam volela sa njim da vodim razgovore o baletu. Nekad smo se jako slagali i bili istomišljenici, a ponekad je dolazilo i do vrlo žučnih rasprava i neslaganja. Tada je uvek Mira uskakala da ublaži, da izgladi, da nađe kompromis i da pomiri, da sačuva prijateljstvo koje se između nas spontano razvilo i privatno jer smo privatno bili veoma, veoma bliski i dugo godina smo proveli zajedno u jednom divnom druženju i velikom prijateljstvu sve do danas.

Mira i Žarko Milenković su dva nerazdvojiva imena i bića i uvek ih doživljavam zajedno, kao jedno. Pa ipak, nažalost, ne ostaje uvek tako. Miri i Žarku velika hvala uz duboko poštovanje.

### **Gabriela Teglaši, solistkinja, šef Baleta SNP-a**

Bila sam učenica trećeg razreda niže Baletske škole u Novom Sadu kada su me pozvali da budem deo stvaranja dečjeg baleta *Vila Lutaka* na muziku Jozefa Bajera (premijera 24. novembar 1972). Sa urođenom ambicijom za napredovanje, bila sam počastvovana što sam sa 11 godina dobila poziv da igram ulogu Škotlandanina u, za mene tada, velikom ansamblu baleta. S obzirom na to da nikada svoje uloge nisam delila na male i velike, bila sam iskreno srećna što sam uz roditelje, koje su u predstavi tumačili Zoran Radojčić i Ljubica (Marković) Klinar, i ja bila uloga. Koreografiju je radio Žarko Milenković i od tada ga se sećam kao odlučnog čoveka koji je veoma organizovano i brzo radio na predstavi. I tada, a naročito danas, bilo mi je novo i neobično to što predstavu radi neko ko je iz Novog Sada, jer to nije bio čest slučaj. Sve probe su se odvijale u staroj zgradi Srpskog narodnog pozorišta, a tek kada je došlo vreme za scenske, glavne i generalne probe, pozvana sam i ja. Balet *Vila Lutaka* igrao se 23 puta u Veselom teatru „Ben Akiba“, pozorištu koji se naslanjalo na Pozorišnu školu – baletski odsek u ulici Jovana Subotića. Sve dok se Baletska škola u Novom Sadu nije preselila na novu



lokaciju, teatar i Škola su delili skućeni prostor, ali se predano radilo i u takvim uslovima. Danas se Baletska škola nalazi u Jevrejskoj broj sedam i ćeka dovršetak izgradnje nove moderne škole na bulevaru Cara Lazara, dok se „Ben Akiba“ zove Novosadsko pozorište ili Újvidéki Színház.

U celovećernjem baletu *Rajmonda* Aleksandra Konstatinovića Glazunova (premijera 12. marta 1974) u koreografiji Źarka Milenkovića nisam učestvovala tokom njegovog stvaranja, u to vreme sam još ućenica, jer sam morala redovno da poćaćam nastavu paralelno u dve škole – u osnovnoj i u baletskoj školi. Ipak, primećena i izdvojena kao neko ko brzo ući i moće da odgovori na postavljene zadatke klasićnog baleta, angaćžovana sam u narednim sezonama, kao zamena, umesto zaposlenih balerina koje su, iz ovih ili onih razloga, izostajale sa posla. Sa daleko manje proba (kako to obićeo i biva kada se posle premijere „uskoći“ u nepoznatu ulogu) prihvatala sam izazov. Ućivala sam u poverenoj ulozi, bila u stalnom išćekivanju sledećeg poziva, disala pozorišni Źivot i Źeljno ćekala svoj prvi profesionalni angaćman, koji se dogodio 1978. godine.

Sa Źarkom Milenkovićem sam uvek imala dobar odnos. I dok je bio rukovodilac, šef Baleta SNP i dok je postavljao koreografiju za operetu *Vesele Źene Vindzorske*, po Vilijamu Šekspiru kompozitora Ota Nikolaja (premijera 25. oktobar 1979). Źarko je na mene ostavljao utisak energićnog ćoveka koji je znao šta Źeli i kao takvog mogla sam u potpunosti da ga pratim i razumem njegove zamisli. Igraćki zahtevi bili su u skladu sa našim stećenim akademskim znanjem klasićnog baleta, ali nam je Źarko uvek zadavao i jedan „korak više“ kao meru ili, bolje rećeno, podsticaj za napredovanje.

Kako je moje vreme u SNP tek poćinjalao, a Źarkovo se završavalo, kasnije smo se pretećno sretali na premijerama. Nije se mogla zamisliti svećanost a da na njoj ne prisustvuje baletski par Milenković. Uvek su bili neizostavni deo sadašnjice, uzoran par od kojeg smo mogli da ućimo o skladu i uzajamnom poštovanju. Baletska porodica nije velika, ali su imena Mirjane i Źarka Milenković upisana krupnim slovima u istoriju. Kao prvi školovani igraći, oni koji su prvi stali uz ime Marine Olenjine, osnivaćice Baleta u Srpskom narodnom pozorištu, postavili su temelj na kojem su se gradile sve naredne baletske karijere.

Susreti na baletskim svetkovinama nisu trajali dovoljno dugo da se saznaju detalji o nastajanju novosadskog baleta, pa kad god mi je nedostajao vaćan podatak, odlazila sam i u privatne posete kod braćnog para Milenković. Od Źarka i njegovog odlićnog sećanja crpela sam istorijske ćinjenice vaćne za nastavak praćenja rada baleta u Novom Sadu, a najviše tokom nastajanja jedne prave baletske enciklope-

dije „Balet prvih pedeset godina (1950–2003)“. Uz važne podatke koje sam zapisivala, uvek su se tu od Mire i Žarka čule i zanimljive priče vezane za uslove i način rada iz vremena kada još mnogi od nas nisu ni sanjali da će se baviti baletom.

Moj ulazak u dom Žarka i Mirjane Milenković doživljavala sam kao odraz poverenja i na tome ću im uvek biti zahvalna. Moja ideja da se snimi emisija o njima realizovana je 2010. godine u stanu Milenkovićevih, u okviru trodelnog dokumentarnog serijala povodom 60 godina Baleta Srpskog narodnog pozorišta. Interesantne priče o igri i raznim dogodovštinama koje su ih pratile ispričane su u dahu i duhu tog vremena. Sve to je zabeležila i kamera Radio-televizije Vojvodine.

Iste godine, tročlana Komisija za dodelu Nagrade Marina Olenjina Udruženja baletskih umetnika Vojvodine, jednoglasno je donela odluku da se ovo strukovno priznanje u godini jubileja novosadskog baleta dodeli bračnom paru Milenković, doajenima novosadskog baleta. To je nagrada koja se od 2007. godine dodeljuje za vrhunsko profesionalno umetničko stvaralaštvo, a čine je plaketa i bronzana statueta, delo akademskog vajara Lasla Siladija iz Novog Sada. Svečanost dodela nagrade upriličena je 24. maja 2010. godine u 19.00 sati u foajeu scene „Pera Dobrinović“ Srpskog narodnog pozorišta, u galeriji NS Nova uz prisustvo brojnih prijatelja, poštovalaca baletske umetnosti i medija. Reči zahvalnosti koje su Mira i Žarko tada izrekli svojom su iskrenošću i topline zagrejale srca svih prisutnih i nalaze se na snimku koji se čuva u dokumentaciji Udruženja.

Pored onog umetničkog i neizostavnog dela o kojem sam kazivala, pamtim da me je prilikom moje prve posete Žarko, kao dobar domaćin i vredan čovek, odmah upoznao sa realnim svetom. Sanjari, kakvi su manje-više svi pravi umetnici, često zaborave da postoji i onaj drugi svakodnevni život koji postane primaran kada se balet više ne igra. U tom periodu, posle poslednjeg poklona pred publikom, mnogi lutaju dok se u nečemu ne pronađu, a događa se i da zalutaju. Sa Žarkom to nije bio slučaj, te me je, odmah s vrata, pozvao u svoju odaju, to jest u radionicu u kojoj je uredno složio sav potreban alat za opravke i popravke u kući. Znala sam zasigurno da svim priborom za rad zna i da barata, i tako shvatila da Žarko ume da ispuni svoj život i posle silaska sa pozornice. Dopalo mi se i to što smo mogli da pričamo i o svemu drugome, kao na primer da razmenimo iskustva u vožnji motorom, održavanju kuće, majstorisanju ili da delimo savete o baštovanstvu. Događalo se da kada niko od nas nije bio u žurbi, ispričamo i poneki vic, anegdotu ili interesantan događaj koji nikada ranije nije došao na red da se izgovori. Pričali smo i o teškoćama koje su pratile baletsku profesiju, ali smo se uvek razilazili u dobrom raspoloženju sa konstatacijom da svaki sledeći dan donosi promene koje je dobro prihvatiti ako su valjane.

Uvek smo razgovarali iskreno i bez imalo ustezanja. Još uvek to činimo povremeno, bilo da se srećemo uživo bilo da samo pričamo telefonom. Ne bih se uopšte ustručavala da pomenem nesuglasice, da ih je bilo. Nije ih bilo jer, s jedne strane, Žarko je čovek koji je iza sebe ostavio značajna dela koja su upisana u hronologiju Baleta Srpskog narodnog pozorišta i ima razloga da se urađenim i ponosi. Sa druge strane, opet, ja lično sav taj trud poštujem pa uzevši sve u obzir, nikada nije ni bilo povoda da se oko neke teme sukobljavamo. Da, za mnoge situacije smo imali različita mišljenja, ali su naši stavovi argumentovano obrazlagani i kroz njih smo jedan od drugog saznawali više. Stoga, i na kraju, mi mlađi trebalo bi da budemo svesni da za svu radost koju nam je baletska umetnost pružila, deo sreće dugujemo ličnostima poput Žarka Milenkovića.

#### **Dijana Kozarski, solistkinja Baleta SNP-a**



Jun 1983, završni ispit učenica sedmog razreda Baletske škole „Lujko Davičo“ u Beogradu, u klasi Anđelke Maglič. Pored zvanične ispitne komisije, ispitu prisustvuju i gosti, među kojima su Žarko Milenković, šef baleta Srpskog narodnog pozorišta iz Novog Sadu i Branka Rakić, idejni tvorac i rukovodilac Jugoslovenskog baletskog takmičenja u Novom Sadu (1982–1990). Došli su sa idejom da ponude angažman učenicama koje im se dopadnu pored nagrađenih, jer na prvom Takmičenju (decembra 1982) ja sam dobila Zlatnu plaketu a Gorica Stanković bronzanu.

Potrebe za kadrom i ostvarenjem repertoarske politike Žarka Milenkovića iznenada su pružile sjajne mogućnosti i uslove za rad trima učenicama: Milici Bezmarević, Gorici Stanković i meni. Od sezone 1983/84. postale smo članice Baleta SNP u Novom Sadu, na obostrano zadovoljstvo.

Žarko Milenković kao šef Baleta i Nedelko Helmut kao sekretar bili su i ostali velika snaga novosadskog baleta u tom periodu. S jasnom vizijom i nepokolebljivošću radili su predano svoj posao. Omogućili su nam mnoge eminentne umetnike

iz zemlje (tada Jugoslavije) i inostranstva za naš razvoj (ruski pedagozi, koreografi i igrači: Valerij Logunov, Robert Kljavin, Natalija Dudinska i Konstantin Sergejev, zatim Jon Rusu, Iko Otrin, Vlasto Dedović, Jovanka Bjegojević, Tajakina, Kovtun, Besmertnova, Anisimov). Šansa nam je pružena. Nizale su se uloge, repertoar Baleta postao je raznovrsniji i bogatiji novim naslovima, a ja stasavala u prvakinja Baleta SNP.

Žarko Milenković bez obzira na godine i danas živi za baletsku umetnost, ima ideje o prevazilaženju teškoća koje prate balet. Od njega treba učiti, ugledati se na njega i znati da je oduvek najdobronamerniji poklonik i prijatelj baletske, folklorne i pozorišne umetnosti.

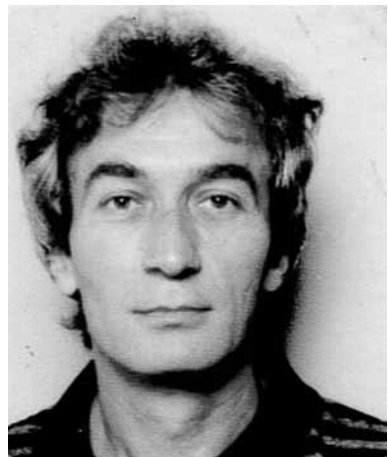
Hvala Vam za sve što ste mi pružili na početku i tokom karijere koju sam provela u Baletu SNP. Što ste mi verovali, voleli me i podržavali u svakom trenutku, skupa sa svojom životnom saputnicom.

#### **Rastislav Varga, prvak i šef Baleta SNP-a**

Žarko Milenković – usuđujem se da kažem – stvarao je istoriju baleta u Novom Sadu. Radio je sve poslove vezane za balet. Sa svojom suprugom Mirjanom Matić Milenković predavao je Klasičnu podršku (Duetnu igru) u Baletskoj školi, bio je solista Baleta, koreograf, šef, pedagog, inspicijent, pomoćnik direktora Opere i baleta SNP, pisao je kritike baletskih predstava, osnovao je Udruženje baletskih umetnika Vojvodine (i vrlo verovatno još ponešto što sam ja propustio da navedem).

Profesionalno sarađujemo od školske 1967/68. godine, od predstave *Ščelkunčik*, u kojoj sam nastupao još kao učenik Baletske škole, a Žarko i Mira su već biliiskusni solisti Baleta.

Sledeća saradnja je bila u baletu za decu *Vila Lutaka*, gde je Žarko, kao koreograf, ukazao poverenje meni i mojim školskim drugaricama, i angažovao nas u predstavi. Kada je moja generacija 1973. godine diplomirala, Žarko je bio šef Baleta i primio je skoro celu klasu u ansambl, a ubrzo je počeo da nam poverava manje i veće solo uloge. Uvek je birajući



od članova ansambla stvarao soliste. Često je za partnere u predstavama kombinovao iskusnije igrače sa mladim, manje iskusnim, pa su tako mladi na lakši način sticali neophodno scensko iskustvo i sigurnost.

Žarko je cenjen i uživa ugled ne samo u Baletu već i u celom Srpskom narodnom pozorištu i u gradu. On je na smiren način i argumentima obrazlagao svoje odluke i nikad nije morao da podiže glas. Rado sam ga slušao jer je uvek dobro nameran u svojim primedbama, koje su uvek za cilj imale da se uloga uradi još bolje, pa su igrači i danas spremni da saslušaju njegovo stručno mišljenje.

Mira je, osim na sceni, ostavila velik trag u Baletskoj školi kao nastavnica Klasične podrške. Imao sam tu čast da joj dugi niz godina budem asistent, a kada se povukla, ja sam je, na njen predlog, nasledio u tom pedagoškom radu.

Bilo mi je veliko zadovoljstvo sve ove godine sarađivati sa Mirom i Žarkom.



#### **Biljana Njegovan, prvakinja i šef Baleta SNP-a**

Dok sam bila učenica Baletske škole, upoznala sam Žarka Milenkovića kao nastavnika predmeta Istorijske igre. Ovaj predmet u meni nije budio neko veće interesovanje, ali sledeće godine Žarko mi predaje Klasičnu podršku, koja je mene ispunjavala i želela sam da je što bolje naučim. Sećam se da je Žarko imao mnogo strpljenja dok mi je objašnjavao, i sam lično pomagao da što bolje savladam ovaj vrlo važan i težak predmet. Godine 1970. dobijam angažman u Baletu SNP-a i tada još kao početnica igram značajne uloge. Žarko je u jednom periodu do 1980. bio šef rukovodilac baletskog ansambla i jako je želeo da uspostavi harmoniju u vrlo raznolikom baletskom ansamblu. Meni, tada mladoj balerini, mnogo je pomagao, a njegova supruga Mira bila je uvek raspoložena i nesebično mi prenosila svoja igračka iskustva. Sa njom sam igrala u mnogim predstavama i osetila sam njenu podršku.

Godine 1974. Žarko je kao koreograf i reditelj postavljao ba-

let *Rajmonda* Aleksandra Glazunova. Dobila sam naslovnu ulogu u alternaciji sa tada prvom balerinom Erikom Marjaš. Premijera se približavala i Žarko meni poverava premijeru, što je meni bilo velika čast, a ujedno znak da moja igračka karijera ide pravim putem.

Bilo je još mnogo premijera, gostovanja u zemlji i inostranstvu za vreme Žarkove brige u ansamblu, želeo je da se svi u ansamblu osećamo kao jedna porodica. Nažalost, više se nisu ponovila takva druženja. Sada mogu samo da se sećam tog lepog i plodnog vremena.

Kao šef Baleta, Žarko Milenković ostavio je vidan pečat na baletski ansambl. Uvelivši se u novu zgradu (1981) SNP, Balet je imao pripremljen put za nova umetnička ostvarenja.

Kada sam bila na poziciji šefa Baleta, mada kratko vreme (jer je proglašena prinudna uprava), shvatila sam koliko je energije potrebno uložiti da bi ansambl rastao i razvijao se, kao i svaki pojedinac u njemu. Zato sam nakon završetka igračke karijere i usavršavanja u tadašnjem Lenjingradu za pedagoga (u školskoj 1990/91. godini) prihvatila pedagoški rad sa učenicima u Baletskoj školi kao vid brige za pojedine talente da se razvijaju na način na koji je to radio bračni par Mira i Žarko Milenković dugi niz godina. Ostala sam, evo, u Školi do danas.

**Borivoje Ilić, dipl. pravnik SNP-a, u penziji**

Opštepoznate su karakteristike da je Žarko Milenković prostosrdačan u odnosu sa drugim ljudima, da je kao umetnički rukovodilac Baleta autoritativan i kao pozorišni poslenik zapažen, dostojanstven i poštovan. U periodu od 1970. do 1980. godine, u svojstvu i sekretara Pozorišta i rukovodioca administracije SNP-a, imao sam prilike da sa Žarkom Milenkovićem neposredno sarađujem na organizacionim i statusnim pitanjima Baleta. U to vreme došlo je do dinamičnih ustavnih i zakonitih promena u zemlji i to naročito u pogledu statuta ustanove kulture, pa i pozorišta. SNP je trebalo da se organizuje kao radna organizacija sa osnovnim organizacijama udruženog rada (OOUR) umetnika i drugih zaposlenih u sastavu Pozorišta. Jedna od OOUR-a bila je Opera sa Baletom. U tom sastavu, Balet je imao zajedničkog „imenitelja“ u ostvarivanju sopstvene delatnosti, a to je orkestar. U takvim uslovima Žarko Milenković je, u svojstvu umetničkog rukovodioca Baleta, dao svoj doprinos da Balet organizaciono, kadrovski i umetnički izraste u samostalnu radnu celinu u SNP-u. Rešavana su pitanja u pojedinostima, kao što su raspodela ličnog dohotka, prava na stan, na beneficirani radni staž, od posebnog



značaja za status baletskih umetnika. U to vreme ukupno potrebna sredstva bila su konstantno obezbeđivana.

Kao osvedočeni višegodišnji umetnički rukovodilac Baleta, bio je u nekoliko navrata i uspešan pomoćnik direktora Opere sa Baletom. Kao umetnik širokog dijapazona poimanja baleta, bio je autor mnogobrojnih koreografija i sceniskog pokreta u predstavama opere, baleta i drame SNP-a. U njegovoj bogatoj umetničkoj karijeri posebno je na mene ostavio utisak ostvarena praksa da se iz sopstvenog sastava, tj. ansambla Baleta, iznedri uspešan umetnički rukovodilac. Ova praksa postaje u SNP-u tradicionalna i ovovremenska je. Prevashodno u posmatranom periodu, za koji dobri poznavaoi teatra kažu da je „Periklovo doba“ u novijoj istoriji SNP-a, uloga Žarka Milenkovića bila je izuzetno značajna, uzorna i svestremenska.

Napokon, u periodu od 1970. do 1980. godine, Drama, Opera i Balet, organizaciono, ekonomski i kadrovski dostižu zavidan nivo, umetnički posebno, a SNP postaje ustanova kulture od posebnog značaja i nacionalnog interesa. Balet i baletska predstava jesu dragocen društveni događaj, ali i postaju stecište „sui generis“ umetnika.



### **Miša Vojvodić, KUD „Svetozar Marković“, Novi Sad**

Do saradnje Žarka Milenkovića i Kulturno-umetničkog društva „Svetozar Marković“ iz Novog Sada došlo je povodom postavljanja koreografije opere „Ero s onoga svijeta“, koreografa Žarka Milenkovića. Inicijativa je potekla od umetničkog direktora Kulturno-umetničkog društva „Svetozar Marković“, Miodraga Miše Vojvodića, i uz podršku i razumevanje Umetničkog veća, a usled želje da se oplemeni i obogati već postojeći repertoar Reprezentativnog omladinskog ansambla narodnih igara i pesama.

Saradnja sa gospodinom Žarkom Milenkovićem počela je septembra 1985. godine. Članovi ansambla, njih 60, prihvatili su spremnost koreografa da svoje bogato znanje pre-

nese na mlade i bili opčinjeni njegovim stručnim i pedagoškim pristupom. Do premijernog izvođenja održano je više stotina proba. Povodom oslobođenja Novog Sada, 23. oktobra 1986. godine, uz pratnju Velikog narodnog orkestra KUD-a „Svetožar Marković“, Vojnog orkestra, Mešovitog hora KUD-a „Svetožar Marković“, Hora Opere Srpskog narodnog pozorišta i Hora OŠ „Žarko Zrenjanin“, premijerno je izvedena koreografija „Ero s onoga svijeta“. U Velikoj dvorani novosadskog SPENS-a, pred više hiljada gledalaca i uz direktan televizijski prenos, koreografiju je izvelo 40 igrača. Članovi ansambla nastupili su u originalnim kostimima, koje im je za tu priliku obezbedio AKUD „Ivo Lola Ribar“ iz Beograda i njihov tadašnji direktor Đorđe Milutinović.

Premijernom izvođenju prisustvovao je i Žarko Milenković.

Veličanstven, za nezaborav, bio je trenutak kada su svi članovi Ansambla, nakon sjajnog nastupa, prišli gospodinu Žarku... Svi ti zagrljaji, čestitke, suze radosnice, obeležili su premijerno izvođenje „Era“. Bio je to trijumf umetnosti, trijumf čoveka, koreografa, pedagoga Žarka Milenkovića i jedne izuzetne generacije Reprezentativnog omladinskog ansambla narodnih igara i pesama, samo jedne u nizu sjajnih generacija KUD-a „Svetožar Marković“. Ovaj uspešni nastup predstavljao je svojevrsnu čestitku voljenom gradu Novom Sadu. Koreografija „Ero s onoga svijeta“ bila je na repertoaru KUD-a „Svetožar Marković“ do 1991. godine.

### **Vera (Filipović) Seferović, solistkinja Baleta Narodnog pozorišta u Beogradu**

Baletski brakovi nisu tako retka pojava i imaju daleko više prednosti nego mana. Prva je da supružnici, osim što često igraju zajedno kao partneri, provode skoro 24 časa zajedno, zajedno ustaju, zajedno odlaze na posao, zajedno se vraćaju sa posla, idu u nabavku zajedno, pripremaju jelo i rade ostale kućne poslove zajedno, odmaraju se zajedno, idu uveče na predstave zajedno, vraćaju se zajedno, sem u retkim prilikama kada nisu oboje angažovani u istoj predstavi. Posebna prednost je to, s obzirom na to da je baletska profesija izuzetno naporna fizički a bogami i psihički, niko kao tvoj kolega i suprug (odnosno supruga) ne može bolje da razume koliko ti je bio naporan prethodni dan, koliko si imala (imao) naporne vežbe i probe i koliko te uveče čeka teška, naporna predstava. U takvim situacijama onaj drugi, a to je obično suprug (pošto su žene nežnije i osetljivije), sprema ručak dok se supruga – balerina, došavši kući premorena, stropošta na kauč, stavi jastuk pod noge i odmara za večernju predstavu.

Manom može da se smatra situacija kada se rodi dete odnosno deca, tada iskrсне



problem čuvanja deteta, ukoliko se nemaju pri ruci bake i deke ili neke druge osobe od bliže ili dalje rodbine. Balet-ska profesija nije kao neke druge „obične“ gde se zna tačno radno vreme od-do, već se radi i subotom i nedeljom i praznicima a da jaslice, tj. vrtići ne rade, a naročito je nezgodno to kada oba supružnika imaju uveče predstavu, a dete nema ko da čuva. No, kao što to biva u životu, uvek se pronade neko rešenje, a priče da porodica i deca negativno utiču na karijeru baletskih igrača su čista izmišljotina onih koji beže od porodičnih obaveza. Balerina koja se odriče materinstva zarad karijere, kao uostalom i žena iz nekih drugih profesija, ostaje uskraćena za najlepše i najplemenitije osećanje koje jedna žena može da doživi. Jedan takav bračni par su Mira Matić Milenković i Žarko Milenković. Moglo bi se reći da su to idealni brakovi.

**Vera Obradović**, redovna profesorka Fakulteta umetnosti K. Mitrovica



Mirjana Matic Milenković je, relativno kratko, bila moja profesorka klasične igre, tokom studija Moderne jazz igre u Novom Sadu, početkom devedesetih godina koje je organizovala Ljiljana Mišić. Međutim, za neke odnose i duhovna prepoznavanja vreme nije nikakva kategorija, pa to što sam je poznavala samo tokom jedne nastavne godine, donelo je mnogo svima nama. Umela je da prenosi iskustvo klasičnog baleta na nas, a da ni najmanje ne povisi ton, pa su njeni inspirativni časovi primani kao osobena plesna poezija, jer, uz znanje, bili su ispunjeni očiglednom velikom ljubavlju prema vlastitom pozivu, ali i razumevanjem mladosti. A to je ono što smo upravo od nje naučili - da treba da budemo smireni i blagi, ali iznad svega inspirativni za one kojima predajemo dalje znanje, da ih motivišemo kao što je ona nas motivisala - nekad lepom rečju, a nekada samo svojom dragom i toplom pojavom.



## **Mira Matić**

**Fenomen bračnog para u umetničkom stvaranju**

**Moja Mirjana (Iris Kuzmin)**

**Detinjstvo i školovanje Mirjane Matić**

**Profesionalna karijera Mirjane Matić**

**Pedagoški rad u Baletskoj školi: Duetna igra i Godišnji koncerti**

## Fenomen bračnog para u umetničkom stvaranju

U literaturi o nauci, umetnosti, sportu i drugim delatnostima, već su opisani fenomeni bračnih parova kao poseban vid društvenog angažovanja i šireg doprinosa u okviru meke discipline. Poslednjih decenija je bila značajna tema o doprinosu supruge pojedinih velikih umetnika, kao što su Klara Šuman u muzičkom stvaralaštvu njenog muža Roberta Šumana, ili nanovo valorizovan učinak Mileve Marić u teorijskom oblikovanju Alberta Anjštajna. Sasvim je nezahvalno meriti pojedinačne učinke u bračnom paru, a učinkovito je pokazati u kojim se domenima i na koji način sprega dveju osoba tokom karijere ostvarivala. Knjiga Nede Todorović (2017) o izuzetnim parovima u Srbiji u 20. i 21 veku objedinjuje i parove iz pozorišne umetnosti (drame, opere), ali, nažalost, nema ni jednog primera baletskog para! Da li se baletski bračni parovi nisu nametnuli javnosti svojim učincima, ili ih je autorka knjige previdela kao bitne u kulturnom miljeu Srbije (činjenica je da je baletska umetnost kod nas još uvek manje vrednovana od onih sa dužom pozorišnom tradicijom (drama i opera), ali jesu tu primeri i iz novijih umetnosti (kakvi su film, televizija ili strip). Biće pre da je očekivano (kako je to u patrijarhalnom konceptu o igri već uhvatilo korena) da baletske igralice ne treba da rađaju, pa valjda ni da se bračno povezuju, i da brak i deca nisu spojivi sa fluidnim Balim labudom ili nesrećnom Žizelom.

S druge strane, u dva profesionalna pozorišta u zemlji (Baletu Narodnog pozorišta i Baletu Srpskog narodnog pozorišta), baletski brakovi su česta pojava. U Baletu SNP su tokom ovih 70 godina od samog početka bili bračni parovi (neki su ranije napustili Novi Sad): Stevan Izrajlovski i Danica Rekalić, Franja Hajek i Jelena Mihailović, zatim u novije vreme Vera Filipović i Draga Seferović, Dobrila Novkov i Živojin Novkov, Leonora Miler i Apostol Hristidis, Nikola Uzelac i Amalija Uzelac, Tereza Čebški i Vlada Čebški da navedem samo nekoliko iz starijih generacija.

A činjenica je takođe da su bračni par Mirjana Matić i Žarko Milenković ostali u Baletu SNP-a od osnivanja do danas i po tome specifični. Naravno, valja pomenuti i bračne parove u istom pozorištu koji su aktivni u različitim ansamblima (u baletu i operi, ili drami, odnosno orkestru, i/ili tehničari, administraciji) i zaključiti da se veliki pozorišni kolektiv može smatrati velikom porodičnom kućom u kojoj bračni parovi sarađuju na različite načine.

Tema o fenomenu bračnog para se obično pokreće oko merenja učinka – ko je bolji ili ko je na koga uticao. Kada je reč o bračnom paru Milenković, jasno je da je Žarko Milenković osoba koja ima veliku energiju rada i težnju za promenama, dok je Mirjana Matić ostajala dominantna u onome što su zadaci u repertoaru igara i u

obrazovanju mladih kadrova za igru. I sama je, pored izuzetnog obrazovanja, imala izuzetne fizičke predispozicije za baletsku igraticu: graciozna, izuzetne figure i lepog lika, najviše je plenila koreografsku pažnju u duetnim igrama sa partnerima u koje je ona imala velikog poverenja dok je u vazduhu ili dok leti kroz vazduh (u tzv. vazдушnim podrškama). Tako je osnovna specijalnost Mire Matić bila duetna igra, koju je igrala sa mnogim igračima i kojoj je druge podučavala - sitna, filigrantska, lagana, smela i šarmantna, plenila je svojim bravurama i kritičare.

Fenomen ovog bračnog para ima još jednu dimenziju a to je očuvanje sećanja na prošlost ansambla. Ovaj bračni par je bio i ostao izvor priča i pričanja 'kako je nekad bilo', što čini usmenu istoriju Baleta SNP-a. Tako će Mirjana i Žarko zapravo biti dobar oslonac za različite podatke o istorijatu ansambla, o pojedinim članovima i članicama koji su u njemu duže ili kraće boraili. Miško Šuvaković (2012: 9 – 10) zaključuje da su parovi imali „svoj narativ koji teritorijalizuje i dijahronizuje ljudski odnos privlačenja, saradnje, saučesništva, partnerstva, podnošenja, prepoznavanja ili „ljubavi“. Reč je o složenostima koje istoriju umetnosti čine još složenijim narativom“.



Mira i Žarko Millenković „im Schwansee“ (Tokom nekoliko godina na radu u Nemačkoj)

## Moja Mirjana

Moja majka je bila celim svojim bićem posvećena svojoj umetnosti odnosno svojoj igri dok je još bila aktivna balerina, a kasnije svojim đacima koje je obožavala. I oni su nju jako voleli zato što su verovatno osećali njenu beskrajnu želju da im pokaže i prenese svo svoje baletsko znanje. I ne samo baletsko, već i životno. Ja sam bila mala devojčica koja je volela da gleda mamine đake i prisustvuje njenim časovima u Baletskoj školi. Uvek sam imala utisak da moja majka nije profesorka jer nikad nije bila stroga prema svojim učenicima. Nikad nije vikala na njih, uvek je pričala sa njima kao da im je drugarica, znala za sve njihove strahove i komplekse kao i ljubavne probleme, a oni su joj svu tu njenu pažnju vraćali na taj način što su se na njenim časovima trudili i davali svoj maksimum. Čak i kada su nekada bili nemogući, kao sva deca u pubertetu, ona ni tada nije vikala na njih nego bi sela i rasplakala se. To je bilo mnogo delotvornije od svake vrste prekora.

Ne mogu puno da kažem o periodu kada je aktivno igrala jer kada sam ja stasala za odlazak u pozorište, ona je bila na zalasku igračke karijere. Mislim da sam gledala samo par predstava u kojima je ona igrala, ali to mi je kao u magli.

Za razliku od mog oca koji i danas uživa gledajući na televiziji sve moguće balette, opere i folklorne ansamble, ona je samo volela da igra. Ona je život posvetila sceni bez obzira da li na njoj igra ili je to „scena“ na kojoj predaje.

Bila je previše skromna i tu svoju skromnost je prenela i na mene i na svoje unuke. U današnje vreme to i nije baš tako dobro, ali ona je bila takva i tako me vaspitala. Isto tako i sa mojom decom je bila super-baka koja ispunjava sve njihove želje i moguće i nemoguće. One nemoguće je uvek uspevala da pretvori u moguće, a svu maštu u stvarnost. Mog starijeg sina je od njegove pete godine stalno vodila u pozorište i u njemu razvila ljubav prema svim predstavama i pozorišnoj umetnosti uopšte. I mlađeg sina je vodila, ali on je ipak više



voleo da se s dekom penje na merdevine, drži čekić u ruci i lupa eksere, zavrće šrafove, oštri noževe i pali vatru za roštilj. Međutim, odlasci u pozorište su i kod njega razvili poštovanje prema umetnosti.

Svima je htela da pomogne, da učini da svi budu srećni, volela je da poklanja jer ju je ispunjavala radost ljudi kada bi otvarali poklon.

Ja sam vrlo rano počela da je zovem Mirjana, umesto mama. Možda zvuči čudno, ali to je za mene bio veći stepen intimnosti i povezanosti. Ona meni nije bila samo mama, nego i prijatelj i najbolja drugarica. Pre svega, podrška u svemu.

Ona je uvek bila mlada, mlada u duši. Svoje godine nije osećala, sedela je sa mojim drugaricama i drugovima koji su je obožavali i zavideli mi na tome kako se ona tu uklapala i kako je razumevala sve mladalačke probleme.

Sa svojih 78 godina jednog dana je pričala sa mojim ocem i započela rečenicu: „Znaš Žarko, jednog dana kada mi ostarimo...” Moj otac onako realan i sa obe noge na zemlji prekinuo je tu njenu rečenicu i pitao je: „Miro, a kada će to biti, kada ćemo mi to ostariti?” On je tada imao 85 godina. Ona se nije mnogo obazirala na njegovu opasku i samo je rekla: „Jednog dana”. Imam utisak da je ona uvek letela u nekoj svojoj „Podršci” i nadam se da i dalje negde leti i igra svoju igru.

Iris Kuzmin

## **Detinjstvo i školovanje Mirjane Matić**

Sa Mirom Matić sam vodila razgovor 2003. godine u povodu štampanja knjige o Baletskoj školi u Novom Sadu (Savić, 2004, 35-40) jer je bila ne samo u u prvoj generaciji diplomiranih učenica, nakon osam godina školovanja, nego je i jedna od graditeljki baletskog ansambla u Novom Sadu i gotovo istovremeno preuzima važnu ulogu u oblikovanju novih generacija učenica i učenika u Baletskoj školi za predmet Duetna igra (Klasična podrška) koji predaje četiri i po decenije. U odrednici Enciklopedije SNP Ljiljane Mišić stoji da je Mira Matić „oko dve decenije radila kao nastavnik za predmet Klasična podrška, u tri razreda Srednje baletske škole”, taj podatak nije tačan. Bila sam jedna od njenih učenica i jedna od onih koja se bojala vazdušnih podrški (tako sam ostala u anegdotama koje je Mira Matić preporučavala do danas kao 'plašljivica'). Profesionalno svojstvo Mirjane Matić jeste ta višedecenijska postojanost u poslu obrazovanja mnogih učenica i učenika, budućih i sadašnjih igrača, za rad u pozorištima širom sveta. Do danas je ostao nedovoljno znan njen veliki udeo u pripremi pojedinačnih igara i dueta za potrebe

Godišnjih koncerata u Baletskoj školi tokom decenija služenja obrazovanju. Pored toga što je (ređe) koreografisala pojedine numere, prenosila je postojeće igre iz raznice baletskog klasičnog nasljeđa, neke od tih igara je i sama igrala više godina. Kako sama ističe, njeno znanje nije iz teorijskih rasprava zapisanih u knjigama o duetnoj igri (Serebrenjikov, 1988) nego je ono sticano iskustvom igranja na sceni. To znači da je znala dobro da objasni i prenese učenicima gde su 'stranputice' u ovladavanju neke duetne igre sa partnerom. Na pitanje u razgovoru da li ju je interesovalo i nešto drugo da radi u baletskom ansamblu (kao što su koreografije celovečernih baleta), nije odgovorila pozitivno – koreografije takvog obima je nisu interesovale van potreba pedagoškog rada sa učenicama, sem onoga što je blisko pedagoškom radu, a to su poslovi asistencije koreografima ili rediteljima baletskih predstava, kojem se svestrano posvetila (na primer, gostu koreografu iz Sarajeva Franji Horvatu u *Teuti* (1979), ili gostu iz Mađarske, Štefanu Georgu u *Priči sa zapadne strane* (1979), Veri Bokadoro u *Ljubav za ljubav* (1980), zajedno sa Stelom Pirogovom iz Moskve.

Mirjana Matić je, prema sopstvenom kazivanju, učila sve (solističke) uloge, bez obzira da li je postojala mogućnost da ih i odigra (u baletu postoji pravilo da možeš zaigrati alternaciju kad prva balerina slomi ili ugame nogu), takve su šanse male, ali ipak moguće (slično je i u hijerarhiji na fakultetima: možeš dobiti poziciju redovnog profesora ako profesor ode u penziju ili ako umre, ali svi koji su u nižem statusu od redovnog profesora ambiciozno rade da zadovolje osnovne kriterije za izbor u to visoko zvanje).

*Kakvo je bilo tvoje detinjstvo?*

- Ja sam imala lepo detinjstvo, jedinica sam iz čuvene novosadske porodice: otac mi je bio advokat, doktor nauka Miša Matić, majka Irma Matić. Stanovali smo u velikoj kući u centru, bila je tu pored Pariskog magazina. Porodica mi je bila umetnički predisponirana: tata je bio počasni predsednik Muzičke škole „Isidor Bajić“, a još kao student dirigovao je velikim studentskim horom. Mama je slikala i volela muziku. Još od ranog detinjstva sam učila balet na baletskom odseku Muzičke škole, koju je na početku vodila Magda Kovač, posle Milena Popović pred II svetski rat. Još kao dete od tri-četiri godine prvi put sam se srela sa igrom u predstavi: *Princeza na zrnu graška*, pa neki valceri, pa *Barkarola* ... bilo je dosta lepih kritika iz onog vremena koje pominju da se tako mala ističem. Posle je taj oblik podučavanja male dece prešao u privatni studio Milene Popović. Sa mnom su učile balet sestre Vrsajkov: Milena i Ljilja, pa Mikica Fratucan... Posle toga nisam više imala kontakt sa igrom

sve do trenutka kad sam u gimnaziji saznala od moje najbolje drugarice da hoće da se upiše u Srednju baletsku školu. Molila sam mamu da se i ja upišem. Posle su se sve one ispisale iz škole, a ja sam ostala ceo svoj vek u baletu.

*Ti si prva generacija apsolvenata Baletske škole?*

- Kad je Baletska škola počela rad, ja sam završila u jednoj godini dva razreda, te četrdeset osme, u klasi Margite Debeljak, budući da sam bila starija, a i učila sam balet već u detinjstvu. Zgrada Škole je bila u Jevrejskoj ulici gde je i sada, samo što su tada uslovi bili lošiji: daske na podu su bile naviksane uljem, nije bilo kupatila, čini mi se da smo imali neki lavor da peremo noge, nije bilo trikoa, nego smo vežbali bosih nogu u mekim patikama po tom naviksanom podu pa su nam uvek noge bile crne i prljave. Dobijali smo mleko u prahu, koje se u podrumu kuvalo za đake. Dobijali smo R-2 kartu kao učenici Baletske škole, da se možemo bolje hraniti. Posle je Baletska škola preselila u Katoličku portu, tu gde je sada Kulturni centar, na prvom spratu smo imali salu, garderobe su bile u jednoj maloj sobi pregrađene paravanima na muški i ženski deo. Na II spratu je bila Pozorišna škola. Posle je Škola bila tu gde je danas Mađarsko pozorište.

Dogodilo se tako da sam ostala sama u mom razredu, pa sam posle četvrtog razreda pauzirala jednu godinu i posle završila u klasi zajedno sa Verom Simendić (Felle), i ostalima koji su bili prva generacija apsolvenata. Nas sedmero: Nikola Alimpić, Alenka Spaić, Nikola Petrov, Tatjana Gucu, Rajka Trbović, Perica Jerant i ja. Onda je odlučeno da Škola bude šestogodišnja. Još uvek nije bilo osmogodišnje. Posle šestog razreda ostala sam sama u razredu, jer su Nikola i Rajka otišli u Beogradsku školu – morala sam tada da sačekam generaciju koja je bila iza mene.

Već u VII i VIII razredu Baletske škole, bila sam angažovana u pozorištu, tačnije te pedeset treće godine kad je još bila Marina Olenjina, koja me je angažovala. Provela sam u pozorištu stvarno svoj baletski vek. Napredovala sam redom: u ansamblu, mali solo, veći solo pa postaneš solistkinja. Jedina okolnost što sam brže napredovala jeste što sam svačije uloge učila da igram, i koje nikada neću igrati, odnosno koje su drugi igrali. Znajući tu moju osobinu, Marina Olenjina me je upotrebljavala da motiviše druge igrače, na primer, Danici Rekalić, kao, meni će dati ulogu, da bi ona bila ambicioznija i naučila dobro ulogu. Tada to

nisam shvatala kao deo Marininog pedagoškog rada sa igračima, bila sam sretna što mogu sve da učim. Bilo je slučajeva da sam uskakala u zamene, jer su znali da znam tu deonicu da igram. Sećam se kako sam Eriku nagovarala da tako radi kad je došla u pozorište. Nju sam naučila moje uloge, pre nego što sam otišla dve godine u Nemačku, što joj je delimično pomoglo da se istakne, a posle je već išla svojim tokom.

*Da li si studirala nešto?*

- U detinjstvu sam govorila tri jezika: nemački, to mogu da kažem da mi je bio maternji, ili prvi jezik, jer je osoba koja me je čuvala bila Nemica. I moja mama je bila polu Nemica polu Mađarica. Prve dečje pesmice sam učila na nemačkom, sa mamom sam govorila još i mađarski, a sa tatom srpski. Verujem da je ova moja osetljivost za jezike još iz detinjstva doprinela da posle izaberem da studiram (francuski) jezik. Kad smo otišli u Nemačku, nije mi bilo teško da se sporazumevam. Studirala sam na Filološkom fakultetu u Beogradu, vanredno, pola diplomskog sam položila, a nikad ostali deo tako da nemam diplomu. Odustala sam, jer sam u ono vreme mislila, šta da se mučim, kad imam platu kao balerina veću od profesora. I da sam završila studije, ostala bih u pozorištu. Ne kajem se ni što sam studirala, ali je bilo naporno: nisam Beograd poznavala, nije tada bilo valjanog prevoza, obično sam išla vozom na ispите. Uvek sam tražila prva da odgovaram, jer uveče jurim na predstavu. Jednom smo imali predstavu *Fausta*, ja tramvajem od Fakulteta do stanice, pa vozom do Novog Sada, jurim u pozorište, garderoberi čekaju, pauza je produžena, ja stižem izbezumljena: ova me šminka, ova oblači i izjurim na scenu... sve je bilo u redu! Kako sam samo mogla, ja ne znam! Volim iskustvo stečeno tokom studiranja, sećam se lepих predavanja profesora Ibrovca. Ali znanje nikad nisam upotrebila, francuski jezik sam zaboravila.

*Igrala si u inostranstvu.*

- Šezdeset druge smo moj Žarko i ja otišli u Nemačku dve godine da igramo, najpre u Triru, posle u Majncu. Hteli smo da vidimo kako je to u svestu. Već su bili u inostranstvu Stevica Izraelovski i neki drugi solisti, koji su dobro zarađivali, u odnosu na naše plate u pozorištu. Zvali su nas i u Visbaden i na druga mesta, ali smo rešili da se posle dve godine vratimo u Novi Sad. Moj otac je rano umro, moja majka je bila na nas upućena i tada su rušili našu kuću u centru, što je nju jako onespokojilo. Otk-

zali smo naše ugovore u inostranstvu, vratili se i ostali do kraja igračke karijere u Baletu SNP. Bila sam vrlo cenjena u Nemačkoj, dobijala sam lepe kritike. Gostovali smo u Francuskoj, na osnovu saradnje Društva prijateljstva Nemačke i Francuske.

Tokom karijere majka me je uvek podržavala, valjda zato što sam jedinica. Kad smo se vratili iz Nemačke, a posebno kad se naša ćerka rodila, ona je pomagala i bila moj najbolji kritičar. Moram reći da je Margita Debeljak imala ogromno pozitivan uticaj na sve nas. Ako, možda, nešto nije bilo u smislu današnje tehnike, ona nas je naučila da budemo vredni, da volimo ono što radimo, da budemo igrive. Svi njeni đaci su postali igrači, negde srednji, negde veliki, kao što je Stevica Grebeldinger, niko nije odustao, sem ako nije morao. Ona je bila zahtevna nastavnica. Mene je grdila što imam crvene ruke (od zime), kad mi se smrznu, dakle nemam nikakvog uticaja na tu prirodnu pojavu. Umela je nekada da se fokusira na nekog đaka, ali je mene od svih učenika najmanje opominjala, jer sam bila i drukčija osoba. Na mene niko nikad nije vikao. I danas meni Vera Felle kaže: – Ne razumem ovu Miru, postiže toliki uspeh, a nikad ne više!

*Kako je došlo do toga da predaješ u Baletskoj školi gotovo neposredno nakon toga što si u njoj dobila diplomu?*

- Marina Olenjina je primetila da imam pedagoške predispozicije. Meni je podršku predavala Slavija Marinić, vrlo zahtevna nastavnica, zatim je (kratko vreme) Ksenija Smuđa pokušavala taj predmet da osmisli, pa su se složili na kraju da ja budem ta koja ću raditi podršku sa đacima. Jednostavno su me gurnuli u to pedesetšeste godine. Bila sam jako ambiciozna nastavnica pa sam pravila na školskim koncertima uvek ponešto novo, prilagođeno učenicama. Naročito se sećam da sam sa uživanjem pravila koreografiju na Grigovu muziku... Sećam se uvreženog shvaćanja da ne može žena predavati podršku, jer, bože moj, žena nema iskustvo kako je to nositi partnerku. Onda su dolazili kod mene na časove i iznenadili se našim rezultatima. Međutim, ja nalazim da muškarac ne može ženama toliko da pruži tokom nastave podrške, koliko može samo neko ko je iskusio igranje sa partnerom, letenje kroz vazduh i slično. Znala sam šta muškarci treba da čine u duetnoj igri upravo iz iskustva. Po mom mišljenju taj predmet bi trebalo da predaju istovremeno dva nastavnika – muškarac i žena.

*A šta je suština duetne igre, ili predmeta koji zovemo Klasična podrška?*

- To je učenje odnosa igre, partnera i partnerke, što je u suštini, po meni, jezgro baleta. Ja sam bila laka, mala i neustrašiva pa su me partneri lako bacali levo desno. Umela sam to svoje iskustvo da prenesem đacima, mada nisam čitala knjige (posle su neke kod nas prevedene), niti išla na neke seminare, ili na usavršavanje u Lenjingrad. Imala sam iskustvo! Podrška je povezana sa klasičnim baletom, deo je takvog ukupnog znanja i ne može biti razdvojena. Bilo je slučajeva da su đaci dobijali dvojku, ili trojku iz klasičnog baleta, a kod mene petice na klasičnoj podršci. Dar je umeti igrati u paru, pogotovu je to važno za igrača, mada i za igračicu to važi. Duetna igra je učenje kako se prilagoditi partneru, mada tu postoji jako mnogo raznih stvari: kako partner treba da uhvati, ili nosi partnerku, a da mu nije teška, i tome slično. To je i deo zanata. Zato su velike balerine imale svog stalnog partnera sa kojim su godinama igrale, stekli mnogo toga zajedničkog u znanju i o igri i o sebi: Dudinska sa Sergejevim, Margot Fontejn najpre sa Majklom Somsom, a onda sa Nurejevim. Erika mi je jednom rekla za njene mnogobrojne partnere: – Oni su svi od mene učili, a onda su otišli iz Novog Sada! Na primer, Rade Vučić i mnogi drugi. Teško je igračici kada za svaki novi balet ima novog partnera, odnosno mora da igra sa nekim ko ne zna dobro pravila duetne igre. Erika je, na primer, posebno talentovana za podrške. Dolazila je kod mene na časove još dok je bila učenica VI razreda Baletske škole, krišom da Debeljakova ne dozna, jer se ljutila. Onda ona mene moli da je ne odam, a ja ne mogu kao nastavnik da slažem, mogu samo da prećutim nešto, da je ne prijavim. Pita me jednom Margita: – Da li dolazi Erika na podršku? Ja kažem: – Pa, nešto je nisam primetila! Erika je stvorena za podršku i obe smo uživale radeći. Unela je radosti i duha u taj predmet. Znaš koliko imaš zadovoljstva u tom predmetu, koliko imaš strahova, ako neko padne, ili se povredi. Pogotovo zadnjih godina kad nije bilo muškaraca koji su dobrovoljno dolazili kod mene na podrške. Kad se setim da su Saša Izrajlovski, Oto Ris i neki, dolazili da bi učili. Poslednjih godina moga rada bilo je jako teško vreme u Školi, valjda sam zato i prestala da predajem. Mogla sam još koju godinu što se tiče zdravlja i energije, ali nisam mogla psihološki podneti ucenjivanje partnera. S druge strane, moraš da čutiš, ne smeš da izgrdiš partnera da se ne uvredi – neće doći sledeći put da pomogne! Ako u razredu nema dečaka, nego su samo devojke, ja moram negde naći igrače koji će hteti

pomagati. Prestala sam pre dve-tri godine sa pedagoškim radom. Rastislav Varga je preuzeo predmet i on to dobro radi. Nema tu recepta i ne možeš iz knjige da se nauči podrška. Nastavu moraš prilagoditi materijalu koji imaš. Nekada su učenice izuzetne, nekada ne. Onda iz tog materijala izvučeš najbolje što se može, što sam ja, inače, umela.

*Da li si želela da se baviš koreografijom?*

- Jesam, iako nisam nikad imala za tim ambicija, ali sam bila primorana jer za završni Godišnji koncert moraš nešto napraviti prema sposobnostima đaka. Uvek sam nešto novo morala da izmišljam, već sam se i umorila od toga, ali sujeta mi nije dala da ih razočaram. Mnoge koreografije znala sam napamet i prenosila sam ih učenicama. To je isto kreativan posao.

*Nisi imala ambicija da pišeš o baletu?*

- Pisala sam nekoliko puta, ali u suštini ne. Ja se uglavnom zadržavam na igračkom i na pedagoškom poslu. Mislim da je to dovoljno.

*Dugo si radila u školi i za to vreme su se promenile nekolike direktorke – uvek su žene bile na tom položaju. Kako su one doprinele razvoju Škole?*

- Teško je to proceniti ako se uzme u obzir da je svaka od njih bila direktorka u jednom određenom vremenu i u specifičnim okolnostima koje su nekada išle u prilog Školi, a nekada nisu. Nije loše rešenje kakvo je sada: direktorka već duže godina nije iz struke, ali želi da Školi puno pruži. Moraš biti iz struke da bi bio dobar direktor, što važi i za pozorište, ali moraš znati i upravljati kolektivnom. Nikad neću zaboraviti jednog upravnika pozorišta koji uopšte nije bio ni dirigent ni pevač ni igrač, ali je bio odličan direktor. Mislim da je Škola sve ovo vreme imala važnu vaspitnu ulogu i da je do danas opravdala svoje postojanje. I poznata je u granicama širim od Pokrajine i države. Ne vidim veliku razliku, niti sam zadnjih godina videla, između beogradske i novosadske Škole. Naši đaci su dobijali prve nagrade, zatim zlatne medalje i srebrne, dok je postojalo Baletsko takmičenje. Ono je jako unapredilo Školu. Do Baletskog takmičenja još bi se moglo govoriti malo o onoj finoći, o manirima, da je izostao glanc, ali nije bilo toga ni u Skoplju, ni u drugim baletskim ansamblima većeg kapaciteta od Novog Sada. Ne može da se razvija Škola, ako se ne stvore okolnosti da se porede đaci sa drugima, a to su takmičenja i putovanja. Danas postoji video pa mogu videti druge.

Škola je nužno usmerena na teatar, a ovaj na nju. U tome vidim veliku umešnost svih direktorki. Zlatno doba baletskog ansambla je bilo kad je jedan šef deset godina bio na istoj poziciji i želeo dobro tom baletu. Imao je plan razvoja Makedonski, zatim Ika Otrin. Neko ko hoće sebe da proslavi, a ne misli o dobrobiti tog ansambla, taj ne može da doprinese njegovom razvoju. Mora biti osmišljen način na koji se podižu ansambl i solisti, nije jednostavno biti šef baleta, jer je on otac detetu. Koliko god igrači bili inteligentni i pametni, samim pozivom ostaju jednim delom deca. Ako nemaš čvrstog oca, igrači pobegnu.

*Ima li neko ko je izašao iz Baletske škole na koga si posebno ponosna?*

- Ima mnogo takvih. U onim prvim generacijama Stevica Grebeldinger, pa Nikola Petrov, u poslednjoj deceniji Antonijević, ima i sada dobre dece. Od učenica je, na primer, prva Rajka Trbović otišla najpre u Sarajevo, a onda u Esen u Nemačku gde je provela svoju igračku karijeru. Svakako je Erika naša najveća balerina i na nju sam jako ponosna. Biljana Njegovan je druga velika igračica koja sama uspešno radi u Školi kao pedagog.

*Sa mnogim koreografima si radila. Kojeg bi izdvojila?*

- Uloga Makedonskog bila je ogromna, pravio je lepe predstave, od igrača je umeo da izvuče maksimum, bio nam je kao otac! Na drugi način to je bio Ika Otrin. Težio je da koreografije budu modernije, imao je savremenije poglede na koreografiju i igru. Šteta je što smo ih izgubili jer su oni jako puno učinili. Ali niko nije ostavio takvog traga kao što su njih dvojica i osnivačica ansambla, Marina Olenjina.

*Kako si uspela da pomiriš karijeru i porodicu?*

- Deo uspeha je u tome što smo Žarko i ja u baletskom braku, što ima mnogo dobrih i loših komponenata. Nije redak slučaj da su bračni par igrač i igračica u nekom ansamblu. U jedno vreme kod nas je bilo nekoliko parova: Čebški Vlada i Tereza, Dobrila i Žika Novkov... Lepa je strana što imaš toliko toga u poslu zajedničkog, što nas zanimaju iste stvari, a nije lepo što samo pričaš o tome... Nije retko da se baletski brakovi rastaju. Uspela sam da to, kao i sve druge stvari, diplomatski uskladim, u braku je najveća stvar biti tolerantan. Žarko je dobar otac i sada dobar deda. On je iz Čuprije u Srbiji, u početku mi je malo smetao drugi mentalitet, ali smo se navikli jedno na drugo. Šezdeset osme sam rodila ćerku.

Osamdesete sam otišla iz pozorišta, a iz Škole1998. Onda sam imala nekih zdravstvenih poteškoća... Penzija nije velika, dosta je za nas dvoje jer skromno živimo, ali su nam troškovi veliki zbog dece, pa unuci.... Takva su vremena da moramo pomagati mlade, zaposlenje teško dobiju.



## Profesionalna karijera Mirjane Matić

Mira Matić je veoma rano počela da nastupa u javnosti, Još dok nije pošla u osnovnu školu, seća se prvog nastupa jer joj je bio povezan sa traumom:

- Bila sam skoro bolesna kada je trebalo prvi put da nastupim. Misao da ću se pojaviti na pozornici, da će sve oči biti uprte u mene, jako me je uzbuđivala. To je bio moj prvi nastup, moja prva lekcija iz baleta. Bilo mi je četiri godine. Postigla sam tada uspeh. Sećam se da sam dobila buran aplauz i veliki buket cveća se našao u mojim rukama posle igre. Onda se od mene nije mogla očekivati neka tehnika i veština igre. Ali tada sam zavolela ovu umetnost velikom ljubavlju i do sada radim uporno na usavršavanju svoje igre”

Nakon toga je sticala iskustvo kroz nastupe na godišnjim koncertima Baleske škole. Tako je povodom završnog ispita baletskog odseka Pozorišne škole u Novom Sadu objavljeno u štampi: „Tako se u igri jedne od najdarovitijih učenica, Mirjane Matić, već sada jasno ocrtava lirski, romantični karakter njene igračko-psihološke strukture. Topla, neposredna, sa emocijom, sa prefinjenim pokretom obojenim savladavanjem prostora i potrebnim dramatskim akcentima u tom prostoru. Rekli bismo da pred ovom mladom igračicom stoji ozbiljan umetnički put, ako svoje profesionalno umetničko obrazovanje nastavi i upotpuni svoj razvitak do potrebne umetničke zrelosti” (J.V.P, Naša scena, Novi Sad 1956, br. 25-26).

I, potom, kao članica Baleta SNP-a dobija priznanje kritičara u vreme kada je baletski ansambl stasavao:

Dnevnik ( 22.decembar 1953) „Baletsko veče”; Jovan Putnik: „.....ili spomenuti najmlađe, pune šarma i gracije, kao što je Mira Matić”.

Dnevnik (16.juni 1954): „Najbolje rezultate pokazale su Erna Polenek, učenica četvrtog razreda i Mira Matić, učenica šestog razreda”.

Jakov Prokop o *Kopeliji* piše: „Lepa tancovalnost Mire Matić, čije sposobnosti premašuju zahteve koje je postavio koreograf” (Dnevnik ,1954).

Hranislav Đurić o igri Mire Matić u *Licitarsko srce* piše (između ostalog): „Srca su bila zasnovana na klasičnoj bazi. Mira Matić pokazala je finu, izražajnu tehniku (Dnevnik, 21.12. 1955).

Jožef Šulhov: „Mira Matić u nekoliko uloga pokazuje se sve zrelijom (Dnevnik, 24.1.1960).

Jozef Šulhof piše za *Ohridsku legendu*: „ Zrno bisera klasičnog baleta Mira Matić

u ulozi vile Biserke i Grkinje pružila je izbrušenu, očišćenu umetnost pozorišnog plesa.“ Dnevnik (22. 11. 1961).

Nedeljko Grba za ulogu u *Amerikanac u Parizu* piše: „Od nosilaca solističkih uloga treba posebno pomenuti Mirjanu Matić i Žarka Milenkovića u epizodi -Čovek koga volim- Tehnički i ritmički suptilno ostvarene uloge“ (Dnevnik, 28.3.1961).

Ukupno je odigrala preko 50 različitih manjih i veći uloga u 43 baletske predstave koje su duže ili kraće bile na repertoaru u SNP-u. (Up. u Prilogu, Tabelu 3, s. 195-196) Mirjana Matić je učestvuje i u baletskim numerama u operama, srazmerno daleko manje nego u baletskim predstavama.

Uglavnom nije volela samoupravne funkcije ili bilo koje druge sem igranja (ipak je funkciju sekretara Baleta obavljala u sezoni 1964-1965. kada je koreograf i šef baleta Iko Otrin).



Mira u Žizej u duetu sa O. Risom

## Pedagoški rad u Baletskoj školi: Duetna igra i Godišnji koncerti

Mirjana Matić rano počinje pedagošku saradnju sa Baletskom školom, tačnije gotovo odmah nakon diplomiranja. Njihovoj završnoj klasi (koju je izvela Margita Debeljak), i onoj koja za njom sledi (Milene Popović), Duetnu igru je predavala Ksenija Smuđa<sup>21</sup> Mirjana Matić na njenim tekovinama nastavlja uspešnu karijeru treće nastavnice ovog predmeta i to pune četiri decenije (mada u svetu taj predmet obično predaje muška osoba). Pored redovne nastave, ona priprema i solo i duetne igre sa učenicima za godišnje koncerte u tom istom periodu (takvi osnovni podaci su u Tabeli 4 u Prilogu (s. 197) s napomenom da su podaci formirani na osnovu izvora dobijenih u Baletskoj školi).

Tradicija održavanja Godišnjih koncerata učenika (oblik školske priredbe) postoji od osnivanja Baletske škole kao oblik predstavljanja javnosti urađenog gradiva i prikazivanje potencijalnih talenata za igru. Taj je običaj ustaljen i u drugim sredinama u kojima balet ima tradiciju (kao što su Petrovgrad, Moskva, London, Paris, Kopenhage i dr.). U Zakonu o osnovnom obrazovanju i vaspitanju (Službeni gl, 55/2013, 101/2017, 27/2018 - dr. zakon i 10/2019) članom 39 određuju se Školske priredbe kao oblik „kulturnih aktivnosti škole“.

Godišnji koncer je poseban vid angažovanja nastavnika i učenika kojima je zajednički cilj da svoj rad predstave javnosti u dobrom svetlu. Održava se uglavnom samo jednom godišnje (otuda i naziv Godišnji koncert), mada je bilo slučajeva da se ponovi dva ili više puta (kao što su u 1994. godini održan dva puta sa pomalo različitim programom). Broj pojedinačnih igara na koncertima zavisi od koncepcije koncerta: nekada ga čine pojedinačne igre iz različitih baleta koje pripremaju nastavnice shodno sposobnostima učenica i učenika, a nekada već poznat koreograf oblikuje ceo koncert (kao što je u povodu obeležavanja 30 godina postojanja Baletske škole Milica Jovanović prenela koreografiju III čina iz *Labudovog jezera*, ili kada je u povodu obeležavanja pedesetogodišnjice Baleta SNP Živojin Novkov postavio *Kopeliju*, a povodom 55 godina postojanja Škole Dragan Jerinkić *Kosovski boj*). O uspehu postignut koncertom, i o uspehu pojedinačnih učenika i

.....  
21 (kasnije Kecojević: 14.9.1932 – 20. 3. 2019) koja je nakon završene Srednje baletske škole u Beogradu, provela godinu dana u baletskom ansamblu SNP-a u Novom Sadu (gde igra u predstavi *Don Huan* (16.jun 1954) i Gajanu u fragmentima iz baleta *Gajane u Baletskim divertismanima* (28.6. 1956). U Baletskoj školi u Novom Sadu predaje Klasičnu podršku (Duetnu igru) učenicima završnih razreda, nakon Slavie Marinić. Njena aktivnost je bila kratka u baletskom okruženju u Novom Sadu, jer se uvrzo vraća u Beograd, gde predaje Klasičan balet i Istorijske igre u Baletskoj školi "Lujko Davičo" u kojoj je potom 21 godinu na pozicije direktorke (1975-1996).

učenica nalazimo podatke u štampanim i elektronskim medijima nakon koncerta (koje čuva Škola u svojoj dokumentaciji).

Nadalje, Godišnji koncert možemo smatrati posebnim žanrom u okviru baletskih predstava koji ima specifičnosti u koncepciji, ali i u zadacima nastavnika i učenika tokom pripreme za njega.

Iz priloženih podataka u Tabeli 4 vide se nazivi solo i duetnih igara koje je Mirjana Matić prenela (uvežbala) sa učenicima u povodu godišnjih koncerata (nekada više takvih igara u jednom Godišnjem koncertu), a za neke je sama umetnica pravila koreografiju, saobraženu sposobnostima učenica. Evidentno je da je značajan broj različitih (duetnih) igara upravo ona prenela učenicima kao specifično znanje sa kojim nadalje oni mogu da se pojavljuju na audicijama za zaposlenje, ili u pojedinačnim drugim situacijama javnog prezentovanja (kao što su različita takmičenja). U toku ovog rada ona je opismenila učenike za samostalne nastupe na sceni kada je potrebno da se prikažu i mimo institucionalnih okvira. To je deo nematerijalne kulture svakog od njih koji nose sa sobom u domaće ansamble i/ili ansamble svetske, pa je zapravo vrednost ove njihove saradnje upravo u *prenosjenju* znanja da potom učenice samostalno raspolažu njime. To znanje im niko ne može oduzeti, a mogli su ga steći jedino u bliskoj saradnji sa nastavnicom. U tome je veličina i odgovornost ovog posla koji se zove uvežbavanje igara za godišnji koncert sa učenicima i učenicama.

U Planu i programu za predmet Duetna igru u baletskim školama u Srbiji postoji spisak različitih igračkih pokreta kojima treba da ovladaju učenice i učenici tokom tri završna razreda Srednje škole, ali ne i predlog spiska solo ili duetnih igara svetuskog baletskog nasleđa u kojem se ti pojedinačni pokreti nalaze, ili koje oni mogu (ili moraju) uvežbavati, pa ostaje odgovornost na nastavnicima ovoga predmeta da sami kreiraju takav repertoar, shodno sposobnosti učenika. (Pravilnik o nastavnom planu i programu osnovnog baletskog obrazovanja i vaspitanja, Sl. glasnik RS - Prosvetni glasnik, br. 18/2007).

Sa druge strane, uočljivo je iz spiska igra i dueta koje je Mirjana Matić naučila učenike u okviru ovog predmeta, da su tokom više generacija iste igre uvežbavane, pa se na osnovu njih može proceniti u kojem pravcu je išlo solističko i duetno scensko opismenjavanje i obrazovanje za klasičan balet u ovoj Školi kada je repertoar u pitanju tokom dužeg perioda i kada je sloboda izbora neograničena. Specifičnost je da je Mirjana Matić predavala Duetnu igru skoro četiri decenije i da je odabirala solističke i duetne igre iz bogatog ruskog baletskog nasleđa s kraja 19. veka, uglavnom koreografije Marijusa Petipa (*Don Kihota, Bajadera, Ščelkuncik*,

*Korsar, Esmeralda, Začarana lepotice*), ili koreografa iz 20. veka Leonida Lavrovskog (*Žizela*). To je razumljivo ako se podsetimo podatka da je većina nastavnica Balet-ske škole svoje profesionalno obrazovanje stekla upravo u baletskoj školi u Rusiji (Svenka Savić, Ljiljana, Mišić, Vera Felle, Ksenija Dinjaški, Smilja Ilijć Živanac, Biljana Maksić Njegovan, Dobrila Novkov, Živojin Novkov, Sanja Todorić, Aleksandra Ketig i dr.).

Šta je specifično u tom repertoaru? Prenošnje igara iz baletske 'lektire' ruskog repertoara podrazumeva *imitaciju* tačno onih pokreta koji su zadani igrom toga koreografa. Učenici razvijaju sposobnost da imitiraju tačno ono što im nastavnica pokazuje (zato i postoje u baletskim ansamblima uvežbači/repetitori koji izrađuju pokrete i igre koje je koreograf sačinio). Improvizacija nije dozvoljena.

Rad Mirjane Matić na uvežbavanju klasične baletske lektire sa učenicima u okviru predmeta Duetna igra odlikuje izvanredna strpljivost i predanost ideji da učenice mogu da nauče oblik pokreta koji zadovoljava zadani kliše. Jer to je kriterij na osnovu kojeg se može prepoznati stepen autentičnosti izvođenja te klasične koreografije ostvarene na sceni. Biti dobra u poslu repetitorije (uvežbavanja) podrazumeva s jedne strane znanje o tome kako igra treba da izgleda, a sa druge strane znanje kako doći do tog izgleda.

Ostaje pitanje ko onda u ansamblu baleta, pa i u baletskim školama razvija improvizaciju kao oblik izražavanja pokretom?



## Nagrade i priznanja Žarka Milenkovića i Mirjane Matić

### Žarko Milenković:

Spomen-povelja povodom 100-godišnjice SNP-a Žarku Milenkoviću za rad i doprinos uvojoj ustanovi (1961)

Povelja Opere SNP-a za rad i doprinos (1972)

Nagrada Saveza Vojvođanskih pozorišta za razvoj kulturne saradnje između Novog Sada i Segedina (1976)

Plaketa grada Segedina (1976)

Nagrada Zajednice vojvođanskih pozorišta za scenske kretnje u Gatsrbajter-operi (1977)

Priznanje Baletske škole u N. Sadu za dugogodišnji rad u školi (1978)

Nagrada „Iskra kulture“ Kulturno-prosvetne zajednice Vojvodine (1989)

Zlatna medalja „Jovan Đorđević“ (1994).

### Mirjana Matić:

Pohvala SNP-a za izvanredan izvođački napor u baletu *Labudovo jezero* (1957)

Nagrada Udruženja baletskih umetnika Vojvodine za životno delo „Marina Olenjina“ bračnom paru, Žarku i Miri Milenković (2010)



Posle završnog koncerta Baletske škole

## Tekstovi trajne vrednosti <sup>22</sup>

MILENKOVIĆ Žarko – baletski igrač, koreograf i šef Baleta (Vitance, kod Despotovca, 2. VIII 1928 - ). Završio je Višu pedagošku školu (grupa Književnost i srpski jezik) 1958. u NSadu. Bio je zaposlen kao službenik u Narodnoj banci u Bgdu 1948, kada je započeo i igračku karijeru u Umetničkom ansamblu Centralnog doma JNA u Bgdu, a nastavio u SNP od 1. XI 1950. Jedan je iz prve grupe igrača novoosnovanog baletskog ansambla u N. Sadu. Kao igrač (solista od 1953) bio je aktivan do 1970, odigrao veliki broj karakternih uloga, a potom je, kao invalid rada, prihvatio posao inspicijenta, pa zatim asistenta operske režije. Kao šef Baleta, koju je dužnost obavljao – sa prekidima – u periodu između 1970. i 1978, uneo je značajne novine u baletski repertoar, na primer dečije balette, koji su ostali trajna vrednost SNP-a, a u repertoar je uvrstio prave izvedbe (*Stamena* L. Perakija i *Crvenkapa* T. Hartiga – obe 1976), prva izvođenja u zemlji: *Vragolanka* L. J. F. Herolda (1973), na repertoaru preko 20 godina, i *Gospođice sa krovova* Ž. Fransea, kao i prva izvođenja u SNP-u: *Otelo* B. Blahera (1973), *Petar Pan* B. Bjelinskog (1974), *Pipi Duga Čarapa* K. Cipcija (1978), a posebno *Rajmonda* (1974) A. K. Glazunova, za koju je uradio koreografiju i od kritičara dobio visoke ocene. Posle premijere *Rajmonde* B. Rakić je napisala: „Koreograf Žarko Milenković dao je više od očekivanja kao pedagog i kao koreograf. Sigurno je da bi s nekim drugim delom postigao autentičniji uspeh, no za sve one koji su novosadski balet poznavali od ranije, premijera *Rajmonde* je ogroman uspeh“. Povodom iste predstave M. Vitorović na Radiju-Bgd M. koreografiju naziva nadahnutom i uspelom, čak pomalo i smelom. Pomoćnik direktora Opere bio je do odlaska u penziju, 31. VII 1980. Koreografski je opremio mnoge operske, operetske i dramske predstave u SNP-u (*Knez Ivo od Semberije*, *Rigoletto*, *Prodana nevesta*, *Mačak u čizmama*, *Bank-Ban*, *Baron Ciganin*, *Građanin plemić*). Povremeno je pisao i baletsku kritiku za „Dnevnik“ i „Magyar Szó“. Bio je dva mandata predsednik Umetničkog saveta Ljubljanskog baletskog bijenala, a duže vreme i predsednik Udruženja baletskih umetnika Vojvodine. Za svoj rad nagrađen je „Iskrom kulture“ i nagradom Saveza Vojvođanskih pozorišta, za razvoj kulturne saradnje između N.Sada i Segedina dodeljena mu je Plaketa grada Sege-

<sup>22</sup> Enciklopedijske odrednice su uvek pokazatelj koliko je neka osoba poznata i uspešna u svome radu i doprinosu društvu. Takve odrednice za bračni par Mirjanu Matić i Žarka Milenkovića nalazimo u Enciklopediji Novog Sada i u Enciklopediji SNP-a Ljiljane Mišić. Ove ih prenosim u celini da pokažem kako iz jednog veliko životnog opusa nastaju redovi enciklopedijskog teksta za nezaborav.

dina, a Zlatnu medalju „Jovan Đorđević“ dobio je 1994.

KOREOGRAFIJE: *Vila lutaka, Rajmonda, Crvenkapa.*

ULOGE: Faun (*Popodne jednog Fauna*), Girej, Nurali (*Bahčisarajska fontana*), Gaspar (*Lopov Gaspar*), Orion (*Silvija*), Seoski momak, Janičar (*Ohridska legenda*), Mazurka (*Kopelija*), Prinčev drug, Španska igra, Čardaš (*Labudovo jezero*), Sultan el Rašid (*Šeherezada*), Ruska trojka (*Fantastični dućan*), Mladoženja (*Španski kapričo*), Gosti-oničar (*Na lepom plavom Dunavu*), Makro, Turist, Čovek kojeg volim (*Amerikanac u Parizu*), Labud (*Karmina burana*), Maćehina kći (*Pepeljuga*), Evnuh (*Šeherezada*), Ilarion (*Žizela*).

LIT: S. Savić: *Oživele lutke*, Dnevnik, 3. XII 1972; M. Hadnađev, „*Rajmonda*“ Aleksandra Glazunova, Pozorište, Novi Sad, 1974, br. 5, s. 7; S. Savić, „*Rajmonda*“ – odlična predstava, Dnevnik, 14. III 1974.

Lj. M.

**Mira Matić** Enciklopedija Novog Sada (Ljiljana Mišić, knj. 15, str 160-161:

MATIĆ-MILENKOVIĆ Mirjana - baletska igranica (Novi Sad, 17. IX 1934 – Novi Sad, 25. I 2017). Suprugen joj je takođe baletski igrač – Žarko Milenković (v). Završila je 8 razreda gimnazije u NSadu i apsolvirala na Filozofskom fakultetu u Bgdu 1957. U NSadu je završila Nižu muzičku školu (1955) i Državnu pozorišnu školu (Baletski odsek) 1956. u klasi M. Debeljak. Usavršavala se i van NSada: završila je letnji kurs u Internacionalnoj školi A. Roje u Splitu, posećivala studio „Voker“ u Parizu 1962. kod B. Ilić i kratak kurs u školi R. Hajtauer u Monte-Karlu (1968). U SNP je prvi put angažavana 1. IX 1953. kao član ansambla. Zatim je otišla u Nemačku: od 27. VIII 1962. da 27. VIII 1963. bila je solista Baleta u Gradskom pozorištu u Triru, a od 15. VIII 1963. do 15. VIII 1964. u Državnom pozorištu u Majncu. Od 1. IX 1964. vratila se u SNP, u kojem je ostala sve do penzionisanja, 31. VIII 1980. Oko dve decenije radila je i kao nastavnik za predmet Klasična padrska u Baletskom odseku Državne pozorišne škole u NSadu. Prvo značajnije ostvarenje bila joj je uloga Lepe Jelene u Valpurgijskoj noći 1955. Krhka, laka, sigurne tehnike i muzikalna, ona je uspešno tumačila pretežno lirske uloge, ali sa njenog repertoara nisu izostale ni polukarakterne i komične. Dodeljena joj Diploma Zajednice vojvođanskih pozorišta 1971. za zasluge u širenju pozorišne umetnosti.

## ULOGE:

Ninet (*Amerikanac u Parizu*), Smaragda (*Šeherezada*), Lepa carevna (*Žar ptica*), Pepeljuga (*Pepeljuga*), Klara (*Ščelkunčik*), Jela, Biserka i Zvezda Danica (*Ohridska legenda*), Emilija (*Otelo*), Seljački duet (*Žizela*), Plava ptica (*Uspavana lepotica*).

LIT: J. Putnik, Povodom premijere baleta novosadske Opere, Dnevnik, 22. XII 1953; H. Đurić, Premijera nacionalne muzike. Opera „Knez Ivo od Semberije” Isidora Bajića i balet „Licitarsko srce” od Krešimira Baranovića, Dnevnik, 21. XII 1955; M. D., „Lopov Gaspar”, premijera novosadskog Baleta, Dnevnik, 7. III 1956; N. Petin, „Lopov Gaspar” u izvođenju Baleta SNP-a, NS, 1956, br. 111, s. 5; N. Grba, „Bahčisarajska fontana”, Dnevnik, 10. V 1957; N. Grba, „Na lepom plavom Dunavu” i „Amerikanac u Parizu”, Dnevnik, 28. III 1961; J. Šulhof, „Ohridska legenda”, Dnevnik, 22. XII 1961; M. Zajcov-Darić, „Žizela”, Borba, 11. III 1962; J. Šulhof, „Žizela”, Dnevnik, 14. III 1962; G. B., Zanimljiva bajka, Dnevnik, 25. V 1965; V. Miroslavljević, Priča o lepoj Ciganki, Dnevnik, 18. IV 1969; J. Šulhof, „Labudovo jezero”, Dnevnik, 24. I 1969.



## **Zaključna razmatranja**

U baletskom ansamblu SNP-a u kontinuitetu je prepoznatljiv baletski stil ruske škole koji su gradile najpre osobe koje su i same obrazovane u toj baletskoj tradiciji. One su izgrađivale repertoar koji su dobro znale iz svoje ruske tradicije i prenosili ga i u obrazovni program Baletske škole. U ansamblu i u Školi radili su Žarko Milenković i Mirjana Matić od početka pa je očekivano da je njihova ukupna profesionalna karijera ostvarena u okviru te igrачke tradicije u novosadskom Baletu i u Školi.

Ako, pak, kriterij za razvoj baletske umetnosti kod nas postavimo inovativnost, onda možemo utvrditi da bračni par nije učestvovao u tri značajna pokušaja promene osnovne (ruske) stilske i repertoarske paradigme tokom sedamdeset godina postojanja.

Prvi pokušaj inovacije je bio početkom šezdesetih godina, dolaskom Ike Otrina, ali su oni tada nekoliko godina proveli u Nemačkoj, zatim početkom sedamdesetih dolaskom Borisa Tonina, Žarko Milenković već prestaje da igra, i, konačno, početkom devedesetih značajnim unosom koreodramskog nasleđa Nade Kokotović bračni par više nije ni u igrачkom ni u obrazovnom procesu. Nažalost, ovi inovativni upadi su bili dovoljno kratkim da se duži uticaj izgubio u osnovnom toku daljeg razvoja ansambla. Zato profesionalnu karijeru bračnog para vezujemo za glavni tok kontinuiteta i razvoja novosadskog baleta u okviru ruske baletske tradicije i uočavamo lične profesionalne inovacije za koje je bilo mogućnosti da sami unose u taj osnovni tok.

Žarko Milenković je ostvario ukupno 40 igrачkih uloga u 30 baletskih predstava u Baletu SNP-a. **Igrač** je od samog početka u novosadskom ansamblu, gde je, ostvario značajna igrачka umenja, uvek uz korišćenje znanja iz domaćeg i svetuskog folklora, tako važnog segmenta umetničke igre (koju igrачi retko poseduju). Pored toga, prepoznat i kao **koreograf** umetničke igre, podjednako koliko u celovečernjih baleta, i u jednom njenom drugom važnom segmentu, kod nas, nažalost, često zapostavljenom – baletima za decu. Činjenica da je uneo balete za decu u repertoar baletskog ansambla kao jednako vredne, u znatnoj meri je 'pomirio' uzraste publike koja dolazi na baletske predstave – mali i mladi su jednako važni koliko i odrasli gledaoci.

On je svoj potencijal ostvario i u saradnji sa drugima u SNP-u, rediteljima u Operi ili Drami, sa kojima je sarađivao kao koreograf ali i kao **asistent i/ili repetitor**, u nastojanju da umetničkoj igri i igri uopšte pruži odgovarajući smisao upravo u drugim jedinicama najstarije pozorišne kuće (o čemu svedoče njegovi brojni saradnici u ovoj knjizi).

Njegove organizacione sposobnosti su prepoznali u SNP-u od samog početka

rada u baletskom ansamblu za **upravljačke funkcije** – u nekoliko navrata je bio šef Baleta, potom pomoćnik i direktor Opere, potom predsednika UBUV-a i koreograf u dva kulturno-umetnička društva u gradu.

Široj publici pak ostao je nevidljiv dok je kao **inspicijent** omogućavao da se baletske i operске predstave uspešno izvode pred publikom, kako u Novom Sadu tako i na gostovanjima.

Medijska prisutnost Žarka Milenković nije mala. U svojim **kritikama** baletskih predstava zalagao se za poimanje pozorišne predstave od njenog početka do kraja, kao ukupnosti ostvarenih aktivnosti: od najave za javnost (plakat, programska knjižica, flajer) do spuštanja zavese i aplauza na kraju predstave. U tom opredeljenju za poimanje pozorišne predstave postavio je pravila (i norme), kojih bi valjalo da se podsećamo kada pišemo baletске kritike.

Mirjana Matić je **igračica** koja je ostvarila ukupno 56 različitih manjih i većih uloga u 43 baletске predstave (od kojih se neke ponavljaju više puta u koreografijama različitih koreografka, kao što su *Žizeza* G. Makedonskog, a potom Lavrovskog), ili *Ohridska legenda* P.iP. Mlakara, I. Otrina). Tokom više decenija prisustva *Žizele* na repertoaru Baleta SNP-a u različitim koreografijama Mirjana Matić igra *Pas de Deux* u I činu: najpre sa Radetom Vučić, potom sa Franjom Hajekom, Rastislavom Vargaom i Otom Risom. Svima njima ona je bila učiteljica ovog poznatog dueta.

Ono što je izdvaja od drugih igračica je filigrantska figura, lirska opredeljenost u izražavanju emocija, a u duetnoj igri sa partnerima izuzetna hrabrost i posvećenost zajedničkoj igri.

Ono što je vrednost u profesionalnom radu Mirjane Matić je njen udeo u dugogodišnjoj pedagoškoj saradnji sa Baletskom školom posvećen pripremi igračkih kadrova koji će tek doći u baletski ansambl SNP-a. Taj se posao odvija u dugom vremenskom periodu u baletskoj sali uz rešavanje mnogih fizičkih, psihičkih i drugih individualnih teškoća učenica i učenika. Obrazovala je generacije učenica i učenika za scenski nastup – solo ili u duetu - od kojih su samo neki produžili profesionalnu karijeru u novosadskom baletu (mi ih vidimo na sceni) a mnogobrojni su se rasuli širom sveta.

Budući da je pravilo u baletskim školama da razred može voditi samo stalno zaposlena osoba u Školi, Mirjana Matić nije imala 'svoju' klasu učenica po kojoj bi ostala poznata (kao što je Erika Marjaš završila kod Margite Debeljak, i mnoge druge učenice tada). Ali je zato podjednako delila svoje znanje svima koji su obavezno učili Duetnu igru u tri poslednja razreda školovanja. Otuda možemo reći da je ve-

liki doprinos Mire Matić upravo u **kontinuiranom obrazovanju učenica i učenika** za igru na sceni.

Otuda kada govorimo o doprinosim pojedinaca razvoju baletskog ansambla ili ukupne baletske umetnosti u novosadskom okruženju, treba govoriti o vrstama poslova koje su obavljali tokom niza godina. Tako se pokazuje da pre treba da vodimo računa o uigranoj mreži ustaljenih poslova u zajedništvu: svako je imao svoj zadatak u nekom delu inventara poslova –specifičan i nezamenljiv. Neke su igralice, nakon prestanka profesionalne karijere u ansamblu, otvorile svoje privatne baletske škole i nastavile da šire znanje i ljubav prema ovoj umetnosti u širem opsegu (tema za sada gotovo neobrađenom u nekom posebnom pisanom tekstu).



## Prilozi



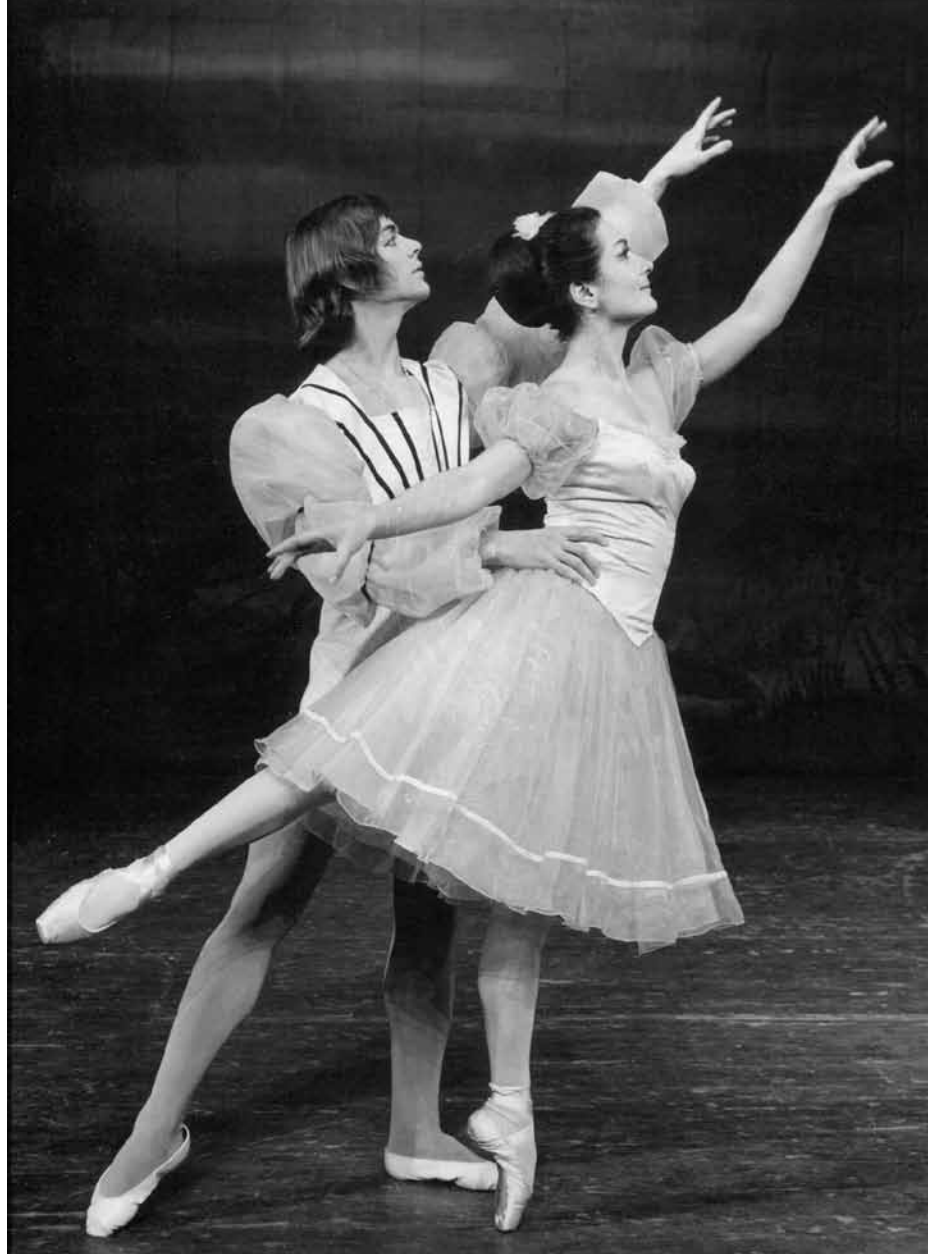
























# ШЕХЕРЕЗАДА

Балет-поема у 4 става на музику  
симфониске свите по снжеу из  
„1001 ноћи“ од Николаја Римског-  
Корсакова

Кореографија и режија: Георги Македон-  
ски — Диригент: Др. Виктор Шафранек  
— Сценографија и костими: Божана Јовановић

## Л И Ц А :

Султан Ел Рашид  
Принц Масрур, његов брат  
Фаризада  
Кнегињце Бадрур и Будур

Смарагда  
Харамбаша Ахмед  
Разбојници

Велики везир  
Играчица с кобром  
Црнац  
Вашарска играчица  
Робиње

Трговац белим робљем  
Беле робиње  
Играч с мачем  
Продавачице воћа

Продавачице ћилима

птах Шахријар  
Шехерезада

Жарко Миленковић  
Франа Хајек  
Бранка Тителац  
Јелена Михајловић и Је-  
лица Прокић  
Мира Матић-Миленковић  
Влада Јелкић  
С. Балаћ, Ф. Хајек, В.  
Чепски, Ж. Новков, А.  
Пундов, П. Јерант  
Борис Талевски  
Јелена Андрејев  
Игњат Игњатовић  
Олга Радовић  
Ј. Михајловић, М. Матић,  
Ј. Прокић, С. Хатвагнер,  
В. Сремачки и Б. Сибер  
Петар Јерант  
М. Тапавица, М. Плавшић  
Ф. Хајек  
Р. Бозо, Ј. Палашти, Н.  
Маринковић, А. Вујчин  
Б. Ковачевић, С. Штра-  
сбергер  
Александар Гринбаум  
Марија Гемл

Трговци, пратица, војници и ђелати

Декор, костими и власуље израђени у радионицама  
Српског народног позоришта

Шеф сценске опреме: Драгослав Васиље-  
вић

Руководство изведених радова: Осветље-  
ње Људевита Волфа — Маске и власуље  
Ранка Бељанског — Костими Здравка  
Давидовца и Маргите Сабо — Столарски  
радови Андрије Чикоша





Vragolanke - prijateljice: M. Mazić i J. Prokić



Mira i Žarko u „Šeherezadi“ (kor. I. Otrin)



Mira i Erika



Mira i Žarko u društvu sa lkom Otrinom



Posle predstave za najviše goste



„Sve srećne porodice liče jedna na drugu“ (L. Tolstoj)

## KRITIKE Žarka Milenkovića u štampanim medijima

### **Deveti Bijenale baleta u Ljubljani: Dani skladne igre, Ovogodišnji festival okupio je sve baletske ansamble iz zemlje,**

Vrlo svečano uz prisustvo poznatih kulturnih i javnih radnika, na letnjoj pozornici na Križankama u Ljubljani otvoren je Deveti bijenale baleta Jugoslavije. Na samoj svečanosti otvaranja prisutnim gostima predstavljeni su svi parovi ovogodišnje turističke manifestacije „Seoska svadba“ u kojoj je zastupljen i par iz Vojvodine.

Ovom prilikom je u izvanrednom ambijentu predvorja festivalske zgrade otvorena izložba kipara Janeza Boljke. Ambijent je pružio izvanrednu mogućnost da se eksponati u njega uklope i da njihova lepota dođe do punog izražaja.

### Prijavljeni kao baletski ansambl

Kao ni jedne godine do sada, svoje učešće su prijavili svi ansambli baleta koji deluju na tlu Jugoslavije – ukupno devet. Ovakav odziv razumljiv je kada se zna da se ljubljanski festival afirmisao kao jedino mesto gde se daje stručna ocena vrednosti, dostignuća i mesta svakom ansamblu kao i baletu Jugoslavije u celini. Trebalo bi to da bude prilika stručnjacima baleta, koji su se okupili u ne malom broju ovde u Ljubljani, da i ovoga puta utvrde kvalitet, nivo i pravac kretanja našeg baleta.

Posle svake predstave održava se okrugli sto kritike, na kraju 29. i 30. juna održaće se simpozijum s veoma zanimljivim temama: Mira Sujić Vitorović iz Beograda referisaće o domaćem baletskom stvaralaštvu, a Dobrila Novkov iz Novog Sada o tuđim uticajima na razvoj i stil našeg baleta. Koreografsko stvaralaštvo Margarite Froman obradila je Milica Jovanović iz Beograda, Marin Crvenov i Snežana Spasovska iz Skoplja pripremili su teme o značaju i ulozi klasičnog baletskog nasleđa i metodici predavanja klasičnog baleta u osmom razredu baletske škole. Poduhvat je vredan pažnje i treba očekivati rezultate.

### Licitarsko srce

Počele su i prve predstave. Već su nastupili baleti iz Splita, Ljubljane i Maribora. Splićani su pokazali domaći balet Krešimira Baranovića *Licitarsko srce*, i *Frančesku da Rimini*, Petra Iljiča Čajkovskog u koreografiji Franje Horvata. Balet iz Ljubljane se predstavio premijerom poznatog baleta Sergeja Prokofjeva *Romeo i Julija* u koreografiji Henrika Nojbauera, dok je balet iz Maribora nastupio u domaćem baletu *Peter Klepec* na muziku Dana Škerla a u koreografiji Ike Otrina.

Sa zadovoljstvom treba konstatovati da se svi maksimalno zalažu i trude se da što kvalitetnije prikažu rezultate svog mukotrnog rada, pa ne prekidaju predstavu

ni onda kada je provalom oblaka za vreme igranja *Licitarskog srca* pozornica bila potopljena pa je kraj predstave u gledalištu nazvan – licitarsko jezero.

Od solista koji su do sada nastupali treba spomenuti Eminu Kamberović kao Frančesku i Miju Basailovića kao Merkucija u predstavi *Romeo i Julija*. U ovoj predstavi treba posebno istaći Vojka Vidmara, koji je ulogu Tibalda doveo do najvišeg nivoa baletskog artizma. Uverljivost lika, tehnika i prava mera svemu osnovne su i velike vrednosti ove uloge i njenog interpretatora koji je sve i najtananije mogućnosti koje mu je pružio koreograf Henrik Nojbauer u jednoj inače odličnoj koreografiji. Još uvek je teško dati ocene, ali neka za sada bude konstatovano da je prva trećina protekla u znaku koreografa i koreografija koje su iznad nivoa izvođenja, što je i okrugli sto kritike zaključio.

*Dnevnik* 25.6.1981, str.3.

### ***U znaku Žizele: Povodom gostovanja solista baleta iz Glazgova***

U okviru konvencije o kulturnoj saradnji, u baletu Muzičkog centra gostovali u Noriko O'Hara kao Žizela i Graham Bert kao Albert. Nažalost, bez ikakve reklame, jer se plakat pojavio samo dan ranije, odziv publike nije bio veliki. Šteta.

Noriko O'Hara pri prvom scenskom nastupu može da prevari. To nije tip balerine kakve smo navikli da gledamo, tanke, vitke i dugačkih nogu, ruku i vrata. O'Hara svega toga nema. Ona je mala. Tipična Japanka. Sušta suprotnost izgledu balerine. Što je predstava tekla dalje, svojim šarmom, tehnikom koja je na visokom nivou (Setimo se samo kako je odigrala i završila svoju varijaciju u I činu, *dubl piruetom* na kojoj padaju i najveće balerine, a ona je to izvela briljantno) O'Hara je osvajala gledalište, da bi u poznatoj sceni ludila dostigla vrhunac scenske baletske glume i umetnosti. Sve što je trebala da kaže, rekla je vrlo jasno, sigurno, ubedljivo i impresivno. U II činu je opčinila svojom lepršavošću i bestelesnošću, bez koje se ne može ni zamisliti ova uloga. Muzikalna i lirična, odmerena, s gestom koji je kristalno jasan, dovela je lik koji je tumačila do vrlo visokog nivoa. Šta još reći o ovoj balerini? Da je građena onako kako to baletske knjige propisuju, a sa ovim što nam je pokazala, bila bi objektivno u samom svetskom baletskom vrhu. Ovako?

Kao uostalom manje više u svim klasičnim baletima uloga partnera se svodi na to da bude dobar partner, da bude romantičan, i da odigra dobro svoju jednu varijaciju. Baš zato što je uloga Alberta u drugom planu, traži da tumač bude besprekoran u svim komponentama. Nažalost, Graham Bart, s vrlo siromašnom tehnikom, neuigran sa partnerkom, a ni dovoljno romantičan, nije bio dostojan umetnik, a ni partner O'Hari.

Gosti su igrali koreografiju Pitera Darelja koja nije ništa drugo do preneti koreografije Antona Dolina, koja se razlikuje od one koja se kod nas izvodi u tome što su odnosi među protagonistima mnogo jasnije i čvršće postavljeni, i što je gestovima poklonjena mnogo veća pažnja, pa se predstava vrlo lako prati.

U ostalim ulogama nastupili su solisti iz Novog Sada, od kojih treba istaći Leonoru Miler Hristidis kao Mirtu, koja u ovoj ulozi sazreva, i iz predstave u predstavu sve je sigurnija i ubedljivija. Dobrila Novkov i Rastislav Varga igrali su „seljački duet“ (I čin). Varga je bio dobar partner, i tehnički siguran. Posle krize koja je trajala već duže vreme, a ispoljavala se tehničkom neuigranošću koja je izgleda prošla, Novkova je ponovo zaigrala lako, sigurno, i sa puno šarma.

Ansambl baleta je ispunjavao od njega tražene zadatke, ali se mora reći i o velikom propustu koreografa u režijskom smislu. U skoro svim situacijama kada ne igra, ansambl je vrlo pasivan u odnosu na ono što se na sceni dešava. To je posebno uočljivo kad se igra seljački duet u I činu, i kad se par koreografski obraća ansamblu, a ovaj ne reaguje. Isti je slučaj i u drugim scenama, sem, donekle, u sceni ludila.

Treba konstatovati i to da je u ovoj predstavi svetlo veoma nestručno postavljeno. Igrači su osvetljeni odozgo, pa su njihove senke uvek ispod njih, što ih smanjuje i sakriva izraz. Posebno je pitanje zašto su onako osvetljene one isečene krpe (čitaj zavese), pa se potpuno gubi iluzija koja je neophodna u svakom scenskom delu.

Predstavu i goste veoma znalački i profesionalno je vodio dirigent Imre Toplak.

27.11.1982

### ***Vagnerijana*<sup>23</sup> R. Vagnera, *Oxigen* R. Bručija, *Cezar* O. Respigija: – premijera baleta u SNP-u**

Uvrstiti bilo koje delo u scenski repertoar, znači imati jasno opredeljenje šta se želi postići, i zašto je to delo postavljeno. To može biti podsticanje i afirmisanje domaćeg stvaralaštva, upoznavanje publike sa značajnim stranim delom, ustupak publici, eksperimentalni pokušaj, repertoarsko osveženje, ili delo koje će da podigne umetnički i tehnički nivo ansambla, ili da istakne nekog solistu. Prvom, i nažalost, jedinom premijerom u ovoj sezoni, ostajemo u nedoumici šta se ovim želelo postići.

Ovakve balette smo imali prilike da gledamo na našoj sceni između pedesetih i šezdesetih godina, kada je nastupila poplava raznih grupa sa Zapada (ali ne i pro-

<sup>23</sup> Za kostime je bila zadužena Jasna Petrović. Scenografija Mileta Leskovac

fesionalnih ansambala) sa sličnim delima, pa se ne može reći da smo dobili nešto novo. Ne može se reći ni da je ustupak publici, jer prema poseti, publika nije bila zainteresovana, a još manje je u pitanju repertoarsko osveženje ili eksperiment.<sup>24</sup> 8 predstava 3 u mestu i 5 na gostovanju 3.302 gledaoca

Sva tri baleta su postavljena daleko ispod već dostignutog tehničkog i umetničkog nivoa novosadskog baleta.

### Rezervni solisti

Pozorišna je praksa da se premijere izvode u najreprezentativnijim sastavima i podelama, i do ove predstave, i u baletu SNP-a je bila takva praksa.

Balet SNP-a ima dve primabalerine, koje publika već poznaje, i koje imaju svoje mesto u kulturnom i baletskom životu ovog grada. Nažalost, Eriku Marjaš Brzić i Biljanu Njegovan publika nije mogla da vidi na sceni, već u gledalištu. Da li je to neka nova orijentacija, ili moda, ili su možda ove balerine na vreme uočile vrednost predstave, pa su pronašle mogućnost da se u ovoj premijeri ne pojave.

Sem Eleonore Miler i Rastislava Varge, koji su već nosioci glavnih uloga, Nevena Antić, Julijana Dutina, Dobrila Novkov, Sofija Stojadinović, Mira Grujić, Zoran Radojić, i drugi solisti su iz drugog plana. Konstatujemo da su se svi veoma trudili, i uložili sve što su znali i imali, da doprinesu uspehu predstave, i da ni od čega stvore nešto, no uspeh je izostao.

Koreograf Laslo Pete očito nije dorastao zadatku koji je postavljen. Imao je ideju, i postavio pitanje i problem, ali nije našao način da pruži odgovor. Stiče se utisak kao da je svaku koreografiju pravio na drugu muziku, jer dok su u orkestru *fortissima*, i muzička dinamika na vrhuncu, na sceni se ne dešava ništa, ili se šeta, a kad se muzika smiri, onda se igraju varijacije sa skokovima, koje nemaju muzičku podlogu. Sadržajna nit se često gubi, a odnosi likova nisu izdiferencirani, niti su dobili svoje karakteristike. Ne poznaje značenje pokreta, ni stilove baleta, jer kako drukčije objasniti da recimo u *Oxigenu*, koji radi jednim stilom, iznenada Imre Doža počinje da radi *grand piruet*, najčistiji klasični elemenat, ili kad u *Cezaru* počne produciranje radi pokazivanja šta igrač može, a ne da se to sve stavi u službu sadržaja.

Imajući sve ovo u vidu, nije čudno da se i Imre Doža, prvak baleta iz Budimpešte, i već viđen u Novom Sadu u baletu *Ljubav za ljubav*, taj majstor baleta i scene, i vrstan umetnik, izgubio u toj čitavoj baletskoj zbrci, i nije mogao da pokaže sve ono

<sup>24</sup>U popisu literature uz ovu predstavu V. Krčmar navodi samo kritiku S. Savić i najavu Nevene Simin u *Dnevniku* (Krčmar, 2003–2004, str. 59).

što može, i što se od njega očekuje, iako je mnogo doprineo da se neke slabosti koreografije ublaže.

Baletski kor, nemajući koreografsku podlogu, nije mogao ni da pruži više.

Sem nekih u *Vagnerijani*, ostali kostimi su delovali neestetski i nebaletski, a o dekoru se praktično ne može ni govoriti, sem o projekcijama, koje kada nestanu, u pozadini ostane izgužvana zavesa. Nemamo podatak ko je postavio svetlo, ali je ovo prva predstava u kojoj se vidi da nova scena SNP-a ima mogućnosti koje se ne koriste, i može se slobodno reći da je svetlo ono najbolje što je u ovoj predstavi urađeno.

Uz pucketanje i šumove, balet je izveden bez orkestra. I ovo je nužnost baletskih grupa koje nemaju svoje orkestre, ali balet SNP-a ima i orkestar, i prostor, i instrumente, pa nema opravdanja za ovakvo izvođenje.

Na kraju da dodamo da predstava sigurno ništa ne bi izgubila i da se u njoj nisu pojavile one nage devojke.

27. novembar 1982.

### **Gosti u baletu Muzičkog centra Vojvodine: „Ljubav za ljubav“, „Žizela“, „Labudovo jezero“**

Muzički centar Vojvodine ostaje dosledan svom opredeljenju da našoj publici dovede i pokaže značajne soliste Opere i Baleta. U roku od samo sedam dana, balet Muzičkog centra izveo je tri različite baletske predstave u kojima su nastupila čak tri solista. Marina Leonova, solistkinja baleta Boljšog teatra iz Moskve, odakle je i našoj publici već poznati solista Nikolaj Fjodorov, kao i Imre Doža, solista i prvak baleta iz Budimpešte.

Ne ulazeći u scene koreografija, o kojima je sud izrečen ranije, zadržaćemo se na vrednostima solista koji u svojim sredinama, pa i šire, imaju značajnu ulogu.

#### **Labudovo jezero**

Poslednje večeri svih značajnih baletskih doživljaja, u *Labudovom jezeru* nastupili su Marina Leonova kao Priceza, Odeta i Odilija (popularno Beli i Crni labud), i Nikolaj Fjodorov kao princ Zigfrid. Uloge Odete i Odilije dolaze u red najtežih, i veliki su poduhvat za svaku, pa i najveću solistkinju, a ovih uloga se prihvataju samo one čiji je tehnički i umetnički raspon velik i bogat. Pored začarane i nesrećne Odete (u II i IV činu), temperamentne i lukave zavodnice Odilije (u III činu), Vera Bokadoro je u svojoj redakciji i koreografiji, istoj balerini pridodala i lik dostojanstvene, šarmantne, dušom bogate Princeze, koja se pri prvom susretu zaljubljuje u princa

Zigfrida, a potom bude začarana.

Marina Leonova je balerina izuzetno lepih linija, i nema većih tehničkih problema, sem kod vrlo brzih tempa, kada zbog vrlo dugačkih nogu ne uspeva da prati muziku. Njena Princeza je bila dotojanstvena, duet sa princom tehnički besprekoran, ali ona nije bila dovoljno graciozna, a još manje šarmantna. Kao Odeta, Leonova je bila tehnički sigurna, i pokazala svu lepotu koju može da pruži lepo izvajan pokret, posebno kada je u pitanju balerina kao Leonova, koja ima dugačke ruke i noge, i proporcionalno telo. Njen gest je bio jasan, odnos sa partnerom ubeljiv i usklađen, pa se slobono može reći da je kao Odeta pokazala svoje kvalitete za koje i pored svega napred rečenog, ne možemo reći da su vrhunski. U III činu, kao Odilija, Leonova nije imala ni snage, ni temperamenta, kao ni potrebnog šarma da nam ovu ulogu dočara.

Nova lica u ovoj predstavi su bili Zoran Radojčić kao čarobnjak Rotbard i Dragan Vlalukin kao Dvorska luda. Zoran Radojčić je tek počeo da preuzima veće i značajnije zadatke. Visok je i lepo građen, dugih nogu, što je za baletskog igrača prednost. Ulogu Rodbarta tumačio je sa promenljivim uspehom, i može se slobodno reći da lik nije dovoljno prostudirao u svim fazama predstave: u I činu siguran, ubedljiv i izražajan, već u II činu deluje kao da ne zna šta će, što važi i za IV čin. U III činu korektan u varijaciji, ali slab tumač lika, a još slabiji partner. Radojčić treba još mnogo da radi na čistoti tehnike, a posebno da ovladava elementima igre kao partner, jer je u *Labudovom jezeru* Leonovoj više odmagao, nego pomagao. Dragan Vlalukin kao Dvorska luda ima mnogo uslova da od ove uloge napravi kreaciju, ali mora imati kontinuiran rad na tehničkoj doradi uloge. Ostali solisti podstaknuti značajnim gostima igrali su angažovano, na nivou koji se od njih očekuje.

### Žizela

Nikolaj Fjodorov je po drugi put nastupio kao Albert u ovoj predstavi (prvi put aprila ove godine). Partnerka mu je bila solistkinja Muzičkog centra Biljana Njegovan. Svakako najlepší trenutak u nastupanju Fjodorova bila je njegova varijacija u II činu, koju je odigrao nadahnuto, tehnički na visokom nivou, i iznad svega muzički precizno. U tumačenju lika Fjodorov nije doneo ništa novo ni izuzetno, pa je sve ostalo u nivou prosečnosti.

### Ljubav za ljubav

Sedam dana ranije u ovoj predstavi pored Leonove kao Beatrice, Fjodorova kao Don Huana, imali smo prilike da vidimo i novog stalnog gosta novosadskog baleta Imre Dožu iz Budimpešte. Bila je to prilika za nadmetanje, i da se pokaže sve

ono lepo i uzbudljivo što balet kao scenska umetnost može da pruži, i naša očekivanja nisu izneverena.

Imre Doža, iskusan solista, siguran i spretan partner, tehnikom koja odgovara renomeu baleta iz kog dolazi, umevši svoj nacionalni temperament, doneo je ulogu Benedikta ubedljivo i sigurno. U svakom trenutku je gospodario situacijom, pa i onda kada mu je partnerka izgubila ravnotežu. Sa visokim i lakim skokovima, virtuosnim piruetima i suverenoj kretnji po sceni, uverio nas je u snagu svoje umetničke ličnosti. Zadivljujuće se uklopio kao partner Marine Leonove kao Beatriče, koja ovu ulogu tumači u Boljšom teatru, pa se sa nestrpljenjem očekivala. Nažalost, interpretacija Leonove onako hladne i suzdržane, i nas je ostavila hladnima, i nije mogla kao takva biti prihvaćena. Posle njenog igranja u Novom Sadu, biva jasniji veoma zapažen uspeh koji je u Moskvi postigla primabalerina Erika Brzić u istoj ulozi.

Vrhunac večeri je Don Huan u izvođenju Nikolaja Fjodorova. Igrač sigurnih tehničkih vrednosti, studiozan, neodoljivog šarma, a iznad svega poseduje muzikalnost koja se zaista retko sreće i kod najvećih imena. Bio je u situaciji da se izdigne do perfekcije, što on nije propustio. Do nastupanja Fjodorova u ovoj ulozi, moglo se u programima pročitati šta Don Huan znači, ali se to u interpretacijama drugih, nažalost nije videlo: lukav, ciničan, intrigantan, pokvarenjak, nepristupačan, odbojan, a ipak plemić, on pred našim očima plete mrežu i drži sve konce u svojim rukama. Gest mu je širok i jasan, i traje koliko i muzika, pokret pun snage i dinamike, izraz koji fascinira i daleko prelazi scenske okvire. Svi ovi elementi sjedinjeni u jednu ulogu, daju nam za pravo da tvrdimo, da već godinama unazad nismo videli jedno tako kompletno umetničko ostvarenje.

Solisti baleta Muzičkog centra, Leonora Miler Hristidis, Julijana Dutina, Rastislav Varga i ostali, svojom sigurnom i profesionalnom igrom uklopili su se u opštu atmosferu, i veoma doprineli ovoj uzbudljivoj predstavi.

Da se o Marini Leonovoj moglo reći sve ono što je rečeno o Imre Doži i Nikolaju Fjodorovu, bio bi to verovatno za dugo vremena neprevaziđeni umetnički doživljaj u Baletu SNP.

Nažalost, sve što je bilo lepo, vrlo često nam je kvario rad tehničke službe. Taman se lepo uživite u atmosferu, kad ono neka lupa na sceni, pad nekog predmeta, ili što je najgore, rad osvetljivača koji je čista improvizacija, i graniči se sa dilatantizmom. Sve ove greške i propusti dešavaju se iz predstave u predstavu, i krajnje je vreme da odgovorni u SNP-u stanu ovome na put.

(24.11.1982 )

**Ljubav za ljubav Tihona Hrenjikova:  
Prvo gostovanje Valerija Anisimova u Novom Sadu**

Baletsko delo sovjetskog kompozitora Tihona Hrenjikova „Ljubav za ljubav“, svoje prvo izvođenje doživelo je u Moskvi 30.01. 1976. u koreografiji Vere Bokadoro, da bi već 1980. godine, u istoj koreografiji bilo izvedeno i u Novom Sadu, u staroj zgradi SNP-a. Predstava je kasnije sa novim dekorom preneti i u novu zgradu SNP-a, gde i nakon tri godine živi. Delo se za sad izvodi samo u Moskvi i Novom Sadu, pa je i razumljivo što su se odgovorni iz baleta SNP-a postarali da nas upoznaju sa protagonistima ove predstave iz Moskve. Već smo imali prilike da u predstavi vidimo Lazareva, Semikova, Fjodorova, Marinu Leonovu, i sada Valerija Anisimova kao Klaudija. Pored njega, u ostalim ulogama nastupila su takođe poznata imena: Marina Leonova iz Moskve, i stalni gost novosadskog baleta, prvak budimpeštanskog baleta, Imre Doža, kao i domaći solisti Biljana Njegovan i Zoran Radojčić.

Može se slobodno reći da je balet „Ljubav za ljubav“ kamerno delo, jer pored solista nastupa veoma mali broj članova baletskog kora, što mu nameće zahtev da u njemu nastupe samo najkvalitetniji, gde umetničke individualnosti i veličine dolaze do punog izražaja, ili pak nedostatak toga приметно kviri opšti utisak.

Valerij Anisimov, reklamiran kao prvak Boljšog baleta sasvim razumljivo, pobudio je veliki interes za svoj prvi nastup u Novom Sadu. Klaudio, kao lik u tumačenju Anisimova nije bio ni ubedljiv, ni iskren. Njegove pozicije nisu bile korektne, niti smo videli onu bravuroznost pirueta i drugih okreta, kakva je uobičajena kod sovjetskih igrača. Skok mu nije visok, što je muškom solisti neophodno, ali Anisimov ima izuzetno mekan i nečujan doskok, što je opet prava retkost. Kao partner nije ispoljio potrebnu sigurnost, što je verovatno posledica malog broja proba, jer je stigao na dan predstave. Onim što smo videli ne možemo biti zadovoljni, a posebno što je to nastupanje prvaka Boljšog teatra, praktično prvog baletskog imena Sovjetskog saveza. Može se reći da ni u svojoj tehnici, ni u umetničkoj ličnosti nije dostigao slavna imena Boljšog baleta kao što su Lavrovski, Liepe, Vasiljev, Vladimirov i dr.

Marina Leonova kao Beatriče ostavila je povoljniji utisak još na prvoj predstavi, ali ocene izrečene o njenoj igri i umetničkom dometu nisu bitno izmenjene.

Karakteristika ovog baleta je u tome da se svaka predstava pamti po nekom protagonistu koji na njoj zablista. Na visokom tehničkom nivou, u izuzetno nadahnutoj i angažovanoj igri, ubedljiv u liku koji tumači, jasan i neposredan u kontaktima i odnosima, Imre Doža je bio neodoljiv, pa je osvojio simpatije publike, i mamio aplauze.

Kao Hera, Biljana Maksić Njegovan bila je bolja tehnički nego izražajno. Gest joj nije siguran i nema uvek pravu meru.

Zoran Radojčić kao Don Huan očito nije imao snage da donese sve ono što ova uloga u sebi sadrži. Bezizražajan u mimici i pokretu, bio je bleđa slika uloge koju tumači. Ako želi i dalje da se pojavljuje kao solista, Radojčić bi morao mnogo više vremena da posveti ovoj i drugim ulogama.

Po ko zna koji put, ali opet treba reći, rasveta je postavljena i vođena vrlo površno i nestručno, pa su se mnoge scene odvijale u polumraku, gde su se igrači jedva videli.

Pomenimo još jednu ružnu sliku sa scene SNP-a. Kad se zavesa na kraju predstave otvori da bi se zbog aplauza publike izvođači poklonili, skoro redovno se vidi kako neko beži sa scene. Zar izvođači ne znaju da su aplauzi publike i klanjanje deo predstave? Zašto svojim bežanjem podcenjuju publiku? Ovo isto važi i za članove orkestra, koji za vreme aplauza napuštaju svoj radni prostor, a i oni su deo izvođačkog ansambla, pa se aplauz odnosi i na njih.

(Tekst je objavlje na mađarskom jeziku u Magyar Szó, 18. 1. 1983, a premijera je bila 12.01.1983.)

### **Obogaćena Žizela: gostovanje Marine Leonove, Jelene Šantić i Imre Doža u novosadskoj predstavi Žizela**

Kada se u već poznatoj predstavi pojave već poznata baletska umetnička imena, reklo bi se na prvi pogled da se nema o čemu pisati, jer je sve već poznato, ali umetnost scene ne bi bila interesantna kada bi to bilo tako.

Svaka sledeća scena, svaka sledeća predstava i nastupanje daju nove mogućnosti i šanse za iskazivanje i dokazivanje, nove mogućnosti za obogaćivanje sopstvene scenske ličnosti, uloge koja se tumači, i same predstave. Samo sistematičan, selektivan i kreativan rad, oslobođen stege i predrasuda može da donese zrele i zdrave plodove.

O Marini Leonovoj je na ovom mestu već nekoliko puta pisano, kao i o njenim nastupanjima s novosadskim baletom, i viđenju toga, i konstatovano da ima velikog raskoraka između fizičkih i igračko-tehničkih mogućnosti ove umetnice, i njenih umetničkih dostignuća na sceni. Ovog puta Leonova se predstavila u jednom drugom svetlu.

Leonova je Žizelu u Novom Sadu igrala prvi put. Bila je to njena premijera. Gledajući do sada mnogo poznatije, i manje poznate balerine kao Žizele, skoro bez izuzetaka smo mogli da konstatujemo da je sve to bilo isto, samo malo drukčije,

zavisno od toga koliko je čija umetnička ličnost, ili tehnička vrednost, ali se uvek unapred znalo šta će u igri, ili izrazu doći. Ovoga puta, na veliko zadovoljstvo, to nije bilo tako.

Leonova po svojim tehničkim mogućnostima, i fizičkim predispozicijama, bila je kao predodređena za ovu ulogu. Šta nam je ona donela? Igrajući već poznatu koreografiju, ali raskinuvši sa ropskim tradicionalizmom interpretacije, pronalazeći nove sadržajne i realne mogućnosti, utkivala je nove niti koloritnih boja, u već poznati vez, i time ga učinila lepšim i sadržajnijim.

Uzbudljivom i ubedljivom transpozicijom od ljupke seljančice koja voli Alberta, majku, drugarice i ceo svet, koja je bolesna, ali optimista i srećna, koja svoju radost prenosi na celu okolinu, pa preko ludila na kraju prvog čina, koje je dovela i podigla na nivo dramatike, nalazeći uvek nove i nove izražajne mogućnosti, za koje nismo ni znali da postoje, sve do suptilne bestesnosti u drugom činu kojim je zatvorila krug, a imajući pri tom u vidu da je sve to plasirala tehnikom kojoj se ne mogu staviti skoro nikakve primedbe. Može se sa sigurnošću konstatovati da smo na našoj sceni videli jednu od najboljih Žizela od kada je ova predstava na repertoaru baleta u Novom Sadu, kojom je baletska umetnost obogaćena za još jednu izuzetno uspele kreaciju.

Ovde je pravo mesto da se kaže i sledeće, da scenski umetnici treba da vrše selekciju, i da ne igraju sve, i što im leži, i što im ne leži, što mogu, ili ne mogu, već da svoje umetničke snage angažuju i usmeravaju tamo gde dobijaju svi: publika, umetnost kojom se bave, kao i oni sami.

Imre Doža kao grof Albert, sa svojim već od ranije poznatim igračkim i umetničkim kvalitetima, ne težeći za jeftinim spoljašnjim efektima, polazeći od unutar-njih emocija sebi svojstvenim, lakim osvajanjem i korišćenjem scenskog prostora, usredsredio je svoje scensko bitisanje na Žizelu, i veoma je mnogo doprineo da predstava bude kompletno doživljena i primljena. *Adagio* u II činu bio je vrhunski doživljaj koji su nam ova dva umetnika priredila.

Ulogu Mirte, kraljice vila, tumačila je Jelena Šantić iz Beograda. Njoj ova uloga očito ne leži, pa i pored truda koji je uložila, nije uspela da se izdigne iznad nivoa naučene koreografije.

U mladom igraču Viorel Berindeu, koji je nastupio kao partner Dobrili Novkov u „seljačkom duetu“, novosadski balet je dobio perspektivnog igrača koji raspolaže tehnikom koja, ako se iskoristi kako treba, mnogo obećava.

Posle dužeg vremena, ženski ansambl baleta je bio ujednačen i kompaktan, što ne bi trebalo da bude pojava, već tendencija.

Sa žaljenjem moramo konstatovati da je ovaj izuzetan umetnički doživljaj gledao mali broj gledalaca, pa se mora postaviti i neminovno pitanje. Ko, kada i kako treba da dođe na našu scenu, pa da publika pohrli u gledalište? Zar publika nije znatiželjna šta će se na sceni desiti kada u predstavi, prvi put, nastupe neke umetničke ličnosti koje u svojoj sredini, ili šire, imaju vrlo visoko mesto? (08.04.1983.)

### **Gostovanje Ivanke Lukateli i Marina Turkua u baletu „Don Kihot“**

Nije uobičajeno da se već na repriznoj predstavi menjaju protagonisti, ali čini se da je bilo neophodno, i iznuđeno, i tako se već na drugoj predstavi pojavio par Lukateli-Turku. Ivanka Lukateli novosadskoj publici nije nepoznata, a Marin Turku, igrač iz Zagreba, nije do sada nastupio ni u jednoj baletskoj predstavi u Novom Sadu. Pored već pomenutih, na trećoj predstavi kao nova imena pojavili su se Nikola Uzelac kao Don Kihot, Vasil Halaku kao Sančo Pansa, Živojin Novkov kao markiz Gamaš i Dobrila Novkov kao Ciganka Mercedes.

Zanimljiv je pristup Nikole Uzelca u ulozi Don Kihota. Njegov Kihot je dostojanstven, proračunat i suzdržan, pa do izražaja nije došla ona Kihotova odanost čoveku, ona njegova ljudsk toplina, i ona njegova opijenost idejom za kojom ide, te se ne može reći da je njegova kreacija dopirala u gledalište. Vasil Halaku kao Sančo Pansa ulogu nije uradio do kraja, pa je njegova igra ostala na nivou naučene koreografije. Sa dosta smisla i mere, muzički korektno, Živojin Novkov je uspešno doneo, glumački dosta delikatnu ulogu markiza Gamaša. Šteta što Novkov ne poseduje solidniju tehniku koja je za ovakve likove neophodna. Poznato je da su Cigani veoma emotivni, pa je i Otrin svoju koreografiju Ciganke Mercedes postavio s prosečnim tehničkim zahtevom, ali zato je emotivnost glavna karakteristika ove uloge, (posebno u igri u II činu). Novkova kao da nije shvatila ovu drugu dimenziju i u tumačenju uloge, pa je insistirala na igračko-tehničkoj strani kojoj se ne može ništa prigovoriti, ali se na kompletiranju lika stalo na pola puta.

Marin Turku, igrač vrlo solidnog, za naše prilike, tehničkog znanja, lepe spoljašnjosti, sa veoma mnogo scenskog šarma, pouzdan i siguran partner, neposredan u potrebnim kontaktima s partnerkom i ansamblom, sa smislom za humor i vladanje scenom kao Bazil, bio je onaj pravi Figaro iz „Seviljskog berberina“. Svoje varijacije igrao je tehnički sigurno, i temperamentno, što je uostalom i neophodno kad je u pitanju balet sa temom iz Španije.

Posebno mesto u predstavi zauzima Ivanka Lukateli kao Kitri. Treba odmah reći da Lukateli nije idealna balerina za tumačenje ovog lika, ali upravo zbog toga i treba posebno analizirati sve ono što je ona donela na scenu. Pre svega, Ivanka Lukateli

poseduje jednu sigurnu, doteranu, i iznad svega kontrolisanu tehniku, s kojom se ona poigrava, i daje joj onu lepršavost, lakoću i eteričnost koja je svojstvena samo velikim igračima. Njene igre i varijacije koje je ostvarila ne viđaju se često kod domaćih balerina, i školski su primer kako treba pristupiti baletu. Kitri joj je razdragana, vesela, temperamentna, zavodljiva i uverljiva, pa je i uspeh tim veći, ako imamo u vidu napred rečeno.

Marin Turku i Ivna Lukateli veoma su podigli nivo novosadske predstave, ali šta se to dešava sa baletskim ansamblom? Ovakav jedan par bi trebao da podstakne ansambl na jednu angažovanu i bespoštednu igru, što je i bila nekada karakteristika ovog baleta, koja mu je donosila mnoga priznanja. Šta se to dešava sa novosadskim baletom da igraju bezvoljno, kao da to moraju da rade, da su u mizanscenama odsutni i nezainteresovani, sa mnogo neumetničkog privatnog scenskog ponašanja?

Kriza koja je zahvatila jugoslovenski, pa i novosadski balet, očigledna je, ali sami baletski igrači svojim profesionalnim odnosom prema radu i umetnosti kojom se bave mogu veoma mnogo da učine za svoju umetnost i za publiku koja dolazi da ih gleda. (09.12.1984)

### **Gala koncert: II jugoslovensko baletsko takmičenje**

(održano u Novom Sadu decembar 1984?)

Završavajući drugo Jugoslovensko baletsko takmičenje, održan je završni (gala) koncert u Novom Sadu, a ponovljen je u Beogradu i Zagrebu, pobednika na internacionalnim baletskim takmičenjima, uz učešće inostranih baletskih umetnika. Koliko se zna ovo je bio od rata pa na ovamo prvi koncert na kome su pored naših baletskih umetnika nastupili i inostrani mladi dobitnici priznanja na internacionalnoj baletskoj sceni. Zamisao i realizaciju ovako koncipiranog koncerta treba pozdraviti i podržati i za ubuduće, jer je to prava prilika da se vidi gde je jugoslovenski balet u odnosu na strane balette, i da se odmere snage.

Prvi deo koncerta bio je ispunjen našim nagrađenim igračima i koreografima, a u drugom delu su nastupili Suzanne Maria Thomas iz Velike Britanije, Regina Balaton i Zoltan Nagy iz Mađarske, Eugenio Buratti iz Italije, Judit Turoš iz SR Nemačke, Nikolai Fjodorov i Svetlana Smirnova iz SSSR, koji su trebali da budu zvezde večeri, ali...

Začuđuje odluka organizatora da u ovaj koncert uvrsti baš ovaj par iz SSSR-a, kada se zna da to više nije mlad par, i da je Fjodorov posebno već uveliko poznat našoj baletskoj publici. Mogao je doći neko sa poslednjeg takmičenja u Moskvi ili Varni. Fjodorov i Smirnova su se predstavili duetom iz baleta P.I. Čajkovskog „Uspavana

lepotica". Fiodorov se ovoga puta prikazao kao solidan partner, igrao je muzicirajući, ali je njegovoj igri nedostajalo svežine. Smirnova, igračica vrlo solidnih tehničkih mogućnosti, sve što je odigrala bilo je na visokom igračkom nivou, ali je to balerina koja ne osvaja, jer deluje hladno i proračunato. Njena igra teško prelazi u gledalište.

Sasvim drukčije je izgledalo predstavljanje Eugenia Buratija koji je pre svega svojim nesvakidašnje visokim skokovima koji na sceni SNP-a do sada nisu viđeni, odmah osvojio publiku i izmamio ovacije. Mali rastom, ali velikim igračkim srcem dao je svojoj varijaciji Bazila iz baleta „Don Kihot“ visoki domet.

Judit Turoš sa partnerom Dinkom Bogdaničem, igrajući duet iz baleta „Evgenije Onjegin“ i „Oblak“ Kloda Debisija, prikazala se kao balerina širokog raspona mogućnosti kako igračko-tehnički tako i kao interpretator. Ovladavši klasičnom tehnikom nije joj bilo teško da igra koreografije Crenka i Kiliana, pravljene moderno. Predstavnica Velike Britanije izabrala je tri varijacije iz baleta Čajkovskog koje nisu imale koreografske težine, pa je teško utvrditi njen pravi domet, ali je reč o talentovanoj balerini koja dubl picque radi veoma sigurno, a na vrlo sporu muziku.

Almira Osmanović kao pobednica I Jugoslovenskog baletskog takmičenja nastupila je u ovom delu s duetom iz baleta „Korsar“. Uz sve pohvale Almiri Osmanović koja je sa ovim duetom prošle godine na takmičenju u Japanu osvojila visok plasman, dodajmo da je u codi ovoga puta radila fouete za krug i četvrt što njenu igru podiže na još viši nivo.

Najupečatljiviji utisak ostavili su Zoltan Nagy i Regina Balaton, igrajući delove iz II čina baleta „Žizela“. Reč je o vrlo mladim, ali nadarenim i perspektivnim umetnicima, koji su nas uverili u svoje izvođačke mogućnosti prefinjenom tehnikom, romantičnim izgledom, iskrenošću i toplineom scenskog doživljaja, koji osvaja.

Najmlađa takmičarka, Irena Veterova, iz Skoplja nastupila je sa partnerom Ekremom Huseinom u poznatom duetu Plava ptica. Iako ima samo trinaest godina, već je postigla nivo da sa ovim izuzetno delikatnim duetom za igračicu, može da nastupi u bilo kom jugoslovenskom baletu.

Varijacijom Kitri iz svog takmičarskog programa Vedrana Ostojić iz Splita najavila je jednu interesantnu, impulsivnu i zanimljivu scensku ličnost.

Zlatko Panić iz Novog Sada, dobitnik srebrne plakete, predstavio se varijacijom Kolena iz baleta „La Fill Mal Gardee“ (kod nas poznat kao „Vragolanka“). Panić je igrao sigurno i samouvereno. U njegovoj igri se oseća pedagoški rad jer mu je pokret postao skladniji, elegantniji i sadržajniji.

Marko Omerzel iz Ljubljane i Suzana Bačić iz Zagreba u koreografijama koje su igrali nisu mogli da pokažu svoje prave mogućnosti i domete, iako je reč o kvalitetnim i perspektivnim igranima.

Dobitnica zlatne plakete, Lidia Mila Milovac, s partnerom Marinom Turkuom, igrala je pas de deux iz trećeg čina baleta „Don Kihot“, poletno, tehnički besprekorno, s partnerom skladno, čime se stavila u red naših najboljih baletskih snaga.

Samo Takmičenje, a i završni koncert pokazali su da i mi imamo mladih i perspektivnih snaga, od kojih, uz jedan zaista studiozan pedagoški rad, repertoarsku politiku i organizaciju, možemo očekivati bolje dane, za inače sada nezavidno stanje baleta.

### **Neuspela novosadska repriza: Osmi susreti jugoslovenskih baletskih umetnika**

Još pre osam godina, od entuzijasta Lidije Sotlar iz Ljubljane oformljena je baletska manifestacija pod nazivom „Susreti baletskih umetnika Jugoslavije“. Već tradicionalno krajem marta, održana je i ove godine u prepunoj dvorani Cankarevog doma. Težnja je bila da se na ovim susretima okupe najbolje snage našeg baleta, prikažu najbolja ostvarenja u protekloj godini, da se razmene iskustva, što se i ostvarivalo do sada, međutim, ovog puta je to bilo nešto drugo i nešto drukčije.

Posle završenog II Jugoslovenskog takmičenja u Novom Sadu decembra prošle godine, održan je i Gala koncert u Novom Sadu, Beogradu i Zagrebu. Ovaj Gala koncert u kome su pored prvo- i drugonagrađenih, u Novom Sadu veoma uspešno nastupili i inostrani umetnici iz SSSR-a, Italije, Mađarske, Engleske i Nemačke, ponuđen je i Ljubljani, ali ga je ona odbila, da bi ga sada dala kao „Susret“, ali bez svih onih inostranih gostiju koji su bili učesnici Gala koncerta. Da bi dopunili program, organizatori su pozvali po jednu igraku numeru iz Beograda i Sarajeva, a tu je bio i Peter Breuer iz Minhena.

Kako je sve ostalo što je igrano već viđeno u Novom Sadu, potrebno je posebno istći kako se pažljivim negovanjem, uvežbavanjem i usavršavanjem, u kratkom vremenu može mnogo postići. Reč je o Almiri Osmanović iz Zagreba, koja je i na prvom, i na drugom takmičenju u Novom Sadu igrala veoma uspešno poznati pas de deux iz baleta „Korsar“. Veoma vredna, i kompletno sposobna Osmanović je svojoj igri, i svojoj umetnosti dala novu dimenziju kvaliteta, skladnosti, sigurnosti i izražajnosti kakvom je u Novom Sadu nismo videli, te nije ni čudo da je na Međunarodnom takmičenju u Tokiju 1983. godine dobila posebno priznanje, a isto tako i gledalište Cankarevog doma podigla na noge.

Kao i u Novom Sadu, koreografija Vlasta Dedovića „Kain i Avelj“ doživela je veliki uspeh, uz napomenu o čvrstoj povezanosti koreografije i interpretatora kao i saradnje koreografa i interpretatora. I najbolja, priznata koreografija, ako nije izvedena od igrača koji mogu da je protumače i ožive, propada, a s druge strane, dobri i kvalitetni izvođači mogu i slabiju koreografiju da pretvore u prihvatljivu. Dedović je u svojoj koreografiji imao dva zaista velika baletska, pre svega umetnika, a onda i tehničara, Vojka Vidmara i Gabora Tasfia. Ova numera je takođe doživela značajnu transformaciju na bolje. Sve ostalo je zadržalo svoj nivo iz Novog Sada.

Nažalost, razočarala su nas nastupanja iz Beograda, Sarajeva i Petera Breuera. Mlada igračica iz Sarajeva, Ljiljana Perić, predstavila se duetom iz drugog čina „Ohridske legende“ Stevana Hristića, u koreografiji Franje Horvata, a sa partnerom Mircea Hurdubae. Koreograf Horvat je nepotrebno igru opteretio masom teških baletskih koraka, koji u ovom sadržajnom duetu ne znače ništa, gubeći iz vida onaj najznačajniji zadatak da kaže zašto su se Biserka i Marko sreli na Ohridskom jezeru, i da istakne njihove likove i odnose. Otuda je sva težina elemenata bila deplasirana, jer je bila sama sebi svrha.

Jelena Šantić iz Beograda igrala je numeru pod nazivom „Dokle doseže moja ruka“ na jednu elegičnu muziku L.V. Betovena, u koreografiji Vladimira Logunova. Bez obzira na mogućnosti Šantićeve, koreografija koja je stalno bila u raskoraku sa muzikom, jer je insistirala na dramatičnosti, nije mogla da opravda dolazak na ove „Susrete“.

Duška Dragičević i Ranko Tomanović bili su još jedno neprijatno iznenađenje u svom duetu iz trećeg čina „Labudovog jezera“, koji je igran sa mnogo grešaka i padova.

Nije se ostvarilo ni očekivanje da Peter Breuer zablista. Igrajući Adagio Tomasa Albinonija u jednoj krajnje neinventivnoj koreografiji, u kojoj su se svakih dvadesetak taktova ponavljali pirueti (dobro ih je radio dok je bio mlad), koji nisu imali svoje opravdanje, budio je želju da se to što radi što pre završi.

Susreti u Ljubljani su prošli. I tamo su se susreli oni koji su se već u Novom Sadu sreli, ali u jednom mnogo bogatijem i kvalitetnijem programu. Zato je ovo bila bleđa repriza novosadskog Gala koncerta. (1983?)

### **Pomračenja – plesna monodrama: Gostovanje Sonje Vukičević**

Plesna mono drama, baletski vid izražavanja koji ima šta da kaže, a koji se u našoj zemlji skoro uopšte ne neguje, dok je u zemljama na Zapadu, a posebno u Francuskoj, ovaj vid dostigao visok nivo i ima svoju publiku.

Za razliku od baleta „Zeleni sto“ (Der grüne Tisch), koji je koreografisao, i 1932. godine s velikim uspehom u Parizu izveo Kurt Jos, antimilitaristički i antiratni balet, osnovni motiv mono drame „Pomračenje“ je: Jesu li opravdane žrtve u ratu (front, konc-logori, bombardovanja i dr.), ili u miru (elementarne nepogode, razne nesreće, rudarske, vasijske, privredne i dr.). Poklič „Pa dokle“, na samom kraju monodrame je vapaj za „Dajte nam život i društvo bez žrtava“, jer niko nema pravo, u ime bilo čega, da uzima živote.

Samo delo počinje jednim bezbrižnim i veselim čarlstonom, da bi odmah posle toga došla militarizacija i fašizacija sa španskim građanskim ratom, bombardovanjima, koncentracionim logorima, frontom, privrednim uspesima i krizama, i uopšte, stalno se smenjuju sreća i nesreća, dobro i zlo, lepo i ružno, uspeh i neuspeh, rat i mir, rađanje i smrt. Čitava priča se odvija kao na jednom krugu od žice na kome se jedino održava čovečanstvo i život, i svaki put pad sa tog kruga vodi u neku katastrofu, u nešto što niko ne želi, a ipak se tamo srlja.

Polazeći od toga da je balet umetnost pokreta u vremenu i prostoru, pa prema tome balet je umetnost svakog pokreta koji može da se uokviri vremenom tj. muzičkim trajanjem, bez obzira da li se igrač pomera ili samo nekim delom tela ima radnju.

Vera Kostić, koreograf, svaki pokret, bez obzira da li on pripada klasičnom, modernom, savremenom baletu ili folkloru, stavlja u službu sadržaja. Svaki pokret nešto znači, nešto dočarava, o nečemu govori i u nešto nas uverava, pa se i priča odvija jasno, logično, ubedljivo i čisto. Može se Vera Kostić zameriti jedino da je nekoliko puta upotrebila piruete, element klasičnog baleta atraktivnog karaktera, ali koji ni u kakvoj kombinaciji ne znači ništa drugo, sem koliko je interpretator spreman da ga virtuosno izvede, ali inače, koreografiju je vodila osmišljeno i dramaturški snažno, koristeći pri tom sve karakteristike veoma raznorodne muzike, i drugih pomoćnih zvučnih efekata. Zahtevi koreografa nisu bili mali, i pred tumača, pored svega onog što se traži, stavlja izuzetno velike probleme, koje samo kompletno spreman umetnik može da zadovolji.

U Sonji Vukičević, koja ima vrlo veliki raspon izražajnih sposobnosti, Vera Kostić je imala jedan zahvalan medij na kome je mogla da vaja svoje zamisli, i svoju bujnu maštu pretoči u jedno uzbudljivo scensko delo. Odbacivanjem, ili dodavanjem samo jednog odevnog detalja, ili čak i bez toga, Sonja Vukičević se veoma brzo i spretno, uverljivo i nenametljivo, iz situacije u situaciju, pred gledalištem transformisala iz ličnosti u ličnost, iz pojma u pojam, iz sadržaja u sadržaj, plela je svoju priču kao na filmskoj traci. Mimika uverljiva, pokret odmeren i sadržajan, fasci-

nantan pogled stavljen u službu hipnotičkog delovanja, pokazali su nam jednog scenskog umetnika kome treba mnogo više pažnje pokloniti, i njegove kvalitete u još većoj meri unaprediti.

Zamerku treba staviti organizatoru koji nije štampao nikakve programe sa najosnovnijim podacima. Kako ovo nije prvi put da u SNP-u gledamo zavese koje su prljave, jer su pokupile sve odpatke koji se nađu na sceni, postavlja se pitanje da li nekom u SNP-u u opisu radnog mesta piše da zavese očisti, a isto tako da li je neko zadužen da proveri jesu li zavese čiste i cele, pa da naredi da se one i okrpe? Sala male scene SNP-a bila je polupuna, i svi oni koji ove večeri nisu videli *Pomračenja*, siromašniji su za jedan istinski doživljaj. (19.01.1985)

### Premijera baleta *Don Kihot* na sceni SNP

Kao svoju prvu premijeru u ovoj sezoni, balet Muzičkog centra odabrao je i izveo poznati balet Ludviga Minkusa *Don Kihot*. Sudbina „viteza lutalice“ zaokupljala je mnoge pozorišne umetnike: kompozitore, koreografe, reditelje i druge, pa nije ni čudo što je ovo scensko delo doživljavalo mnoge transformacije. Kao balet izveden je prvi put u Beču 1740. godine na muziku I. Starcera, zatim 1768. godine u koreografiji poznatog Žan Žaka Navere, a na muziku Lafevra pod nazivom „Svadbama gamaša“, a zatim slede kompozitori: Cink, Štrebinger, Petrasi, L. Špis, Žak Iber i drugi, kao i koreografi: Burnovil, P. Taljoni, Š. Didlo, Aurel Miloš, Ninet de Valoa i td. Pre 115 godina, tačnije 14.12.1869. god. saradnjom Mariusa Petipe kao libretiste i koreografa i Ludviga Minkusa kao kompozitora, kome je Petipa kao odličan poznavalac španskog muzičkog i igračkog folklora mnogo pomogao, nastao je balet *Don Kihot* koji s i danas izvodi širom sveta.

Koreografija Mariusa Petipe, izuzev scene sna, bila je postavljena na osnovama španske narodne igre. Čak i poznati veliki klasični *pas de deux* (iz III čina) nije bio postavljen klasično. Teško je sa sigurnošću reći šta je od koreografije Petipe stiglo do današnjih dana jer su kompozicije mnogih kompozitora: A. I. Simona, E. Napravnik, N. A. Anisimova, Solovljev Sedova i dr., naknadno ubačene kao nove numere u partituru Minkusa, a koreografi: A. N. Bogdanov, F. V. Lopuhov, a posebno A. A. Gorski izvršili su velike intervencije i promene.

Koreografija novosadske predstave poverena je Iki Otrinu, koji je ovu predstavu već postavljao u Novom Sadu. Otrin je izvršio mnoge promene i skraćivanja u cilju jasnije priče i bržeg odvijanja radnje, u čemu je i uspeo.

Kao reditelj, Otrin je vešto vodeći ansambl i soliste, od scene do scene, i od čina do čina, koristeći bogatstvo svojih ideja i scenskog prostora i mogućnosti, jasno

ispričao priču. Njegova scena je živa, i u njoj nema praznina. On maksimalno koristi scenski rekvizit stavljajući ga u službu sadržaja i igre, pa je postigao visoku dinamiku na sceni.

Kao koreograf, Otrin je otišao u dve krajnosti. U radu sa solistima, koristeći sve njihove sposobnosti i mogućnosti, koreografiju je pravio, kao po pravilu, uvek za stepenicu težu od mogućnosti igrača, čime ga je terao na dodatne studije, što (ni) je u svim slučajevima dalo rezultate. Igre baletskog kora postavljao je dost jednostavno, ali težeći da u njima do izražaja dođe rapoloženje i uvežbanost, što je takođe značajan scenski element. Primećujemo da Otrin ovde nije iskoristio igrački potencijal, posebno ženski, koji je ujedno i jači deo ansambla.

Božana Jovanović je kreirala izuzetno lepe, ukusne i funkcionalne kostime, a Boris Maksimović kao scenograf nadahnuto je realizovao dekor sa atmosferom sunčane Španije.

Imre Toplak, kao dirigent, svojim angažovanim dirigovanjem, kao i praćenjem igrača i zbivanja na sceni ostvario je onu sledeću dimenziju neophodnu za potpuni uspeh. Ali.....

Baletski kor u svojim igrama bio je neujednačen, neuvežban, i bez žara. U sadržajno-pantomimskim scenama vrlo često nepokretan i indiferentan.

Laura Bujuk Vojku, koju je balet angažovao i predstavio kao prvu balerinu ansambla, u ulozi Kitri, na ovoj predstavi je pokazala da ni po čemu ne može da stane na čelo novosadskog baleta, i da ga vodi. Izražajno bleđa, tehnički nestabilna, scenski nekompletna, nije pružila ono što se od nje očekivalo. Aleksandar Izrailovski, gost iz Beograda, kao Bazil, potpuno indisponiran.

Jon Rusu kao Don Kihot, čija je uloga u redakciji Otrina dobila u obimu i značaju, pogođen u izboru, inteligentno je gradio lik i uneo u njega iskreni osećaj, pa je u nekim scenama, a naročito u sceni borbe s vetrenjačom, bio dramatičan. Njegov verni pratilac Sančo Pansa, gladnica, veseljak i probisvet bio je Vladimir Čebški koji je pronašao mnogo novih izraza i gegova neophodnih za ovakvu vrstu uloga, i dao jedno od svojih najboljih ostvarenja, ubedljivo i šarmantno. Toredora Manuela korektno je tumačio Rastislav Varga, no to nije bio nivo na koji smo navikli da gledamo Vargu.

Leonora Miler Hristidis kao Huanita bila je tehnički sigurna, sa veoma kultivisanim pokretom i puno elegancije. Debitovanje mlade balerine Dijane Krstić, dobitnice nagrade na I Jugoslovenskom baletskom takmičenju u Novom Sadu, kao Fraskite, velikog i teškog zadatka, može se slobodno reći da je potpuno uspelo.

Uloga Mercedes Sofije Stojadinović bila je studiozno i korektno izvedena, ali bez uobičajenog temperamenta koji ova balerina poseduje.

Jedno ime koje je zatalasalo publiku, napunilo srca, učinilo da se sa predstave ode zadovoljan, treba posebno istaći. Takođe dobitnik nagrade na prvom jugoslovenskom baletskom takmičenju u Novom Sadu, pojavio se u ulozi toreadora Miguela. Igrač vulkanskog temperamenta, sugestivnog i fascinantnog izraza, neodoljivog scenskog šarma, uz pomoć date mu koreografije, Zlatko Panić je iskoristio priliku, i ostvario svoju najbolju ulogu, što je bilo praznik za oči i melem za dušu. Pored Dijane Krstić ovo je još jedan dokaz da mladima, sposobnim i talentovanim treba ukazivati više poverenja.

Apostol Hristidis, Dobrila Novkov, Tatjana Pandurović, Mira Ruškuc, Nada Bikicki, Vlada Mandić, Elizabeta Kurunci i Gizela Veličković u svojim manjim ili većim solističkim ulogama doprineli su da predstava zadrži određeni nivo.

(20. novembar 1984. premijera)

### **Opersko-baletska scena Balet u operi *Karmen***

Opersko delo Žorža Bizeta „Karmen“ jedna je od onih opera gde balet ima značajan udeo, pa nije ni čudo što se vrlo često i uvertira za četvrti čin koristi za predstavljanje baleta, iako je Bize baš u tom činu baletu posvetio posebnu pažnju.

Korida, toreadori, pikadori, narod, ulični igrači i igrariče – idealna prilika da se nađu i igre potpuno različite po kostimima, muzičkom i igračkom karakteru. Klasična pastorala, temperamentni bolero, u početku suzdržana, pa sve življa do raspojasanosti, ciganska igra sa svim karakteristikama koje joj pripadaju: emotivnost, postupnost sa veoma izraženim unutarnjim nabojem i intenzitetom. U novosadskoj verziji pastorala nije igrana?

Lidija Pilipenko, koreograf iz Beograda, očito dobro poznaje stil i karakter španske igre, i veoma mnogo je učinila da igrači ovladaju korakom-španski step kao i ritmičkom pratnjom igre u vidu pljeskanja rukama. Balet je delovao ujednačeno i uvežbano, što se inače u baletu SNP-a u poslednje vreme retko dešava. Kompozicija i slikovitost deluju privlačno. Unutarnja tenzija, posebno izražena kod solista, šteta da nije istom merom usađena i ostalim igračima. Uopšte uzev, igre u četvrtom činu delovale su dopadljivo, što je rezultiralo izuzetno dobrim prijemom kod publike, možda čak i najvećim u ovoj predstavi (koja ima dosta izraženih slabosti). Vredno je istaći dopadljivu igru Milice Bezmarović, kojoj još uvek nedostaje veće uživanje, što je u punoj meri imala Sofija Stojadinović, koja je svojom inter-

pretacijom prelazila okvire pozornice, i posebno privlačila pažnju, jer joj je igra spontana, uverljiva i dopadljiva. Iste dve balerine igrale su i igru u drugom činu, i što je neshvatljivo, ne da su ostale nezapažene, već su svojim nastupanjem koje je bilo potpuno nemotivisano i nengažovano, smetale, i ostavile utisak da one to ne žele da rade.

Čudan je potez Lidije Pilipenko kao koreografa da je igračice obukla u kostime pastelne boje i stila, koji odgovara pastoralima koja nije igrana. I obe igre, koje se potpuno razlikuju po svim karakteristikama, etničkim, kostimskim i drugim osobinama, igrane su u istim kostimima koji nisu igračicama dopuštali da prate karakter muzike, niti stil igre koji se pri tom zahteva. Zamerka koreografu može se staviti i u mešanju stila, jer je u istoj igri čas bilo scenske španske igre, čas narodne španske igre.

Miodrag Janoski je muziku bolera dirigovao dobro, i igračicama omogućio da se iskažu, ali cigansku igru je vodio u suženom rasponu, i bez dovoljno žara.

Kostimi Mirjane Maurić lepi, dopadljivi, sa lepo složenim bojama, ali je šteta što koreograf Pilipenko nije omogućila da se svaka igra realizuje u drugim kostimima, i sa drugim igračicama kojih balet SNP-a ima. (12.01.1985.)

### ***Don Kihot: gostovanje Tatjane Tajakine i Valerija Kovtuna, prvaka ukrajinskog baleta iz Kijeva***

Samo nekoliko dana nakon uspelog igranja u *Labudovom jezeru*, umetnici iz Kijeva nastupili su u baletu Lava Minkusa *Don Kihot*. Po svom stilu, strukturi i zahtevima koje ovo delo postavlja pred izvođače soliste razlikuje se od skoro svih drugih baletskih dela. Razigrana Minkusova muzika od prvog do poslednjeg takta nudi protagonistima velike mogućnosti da se razmahnu u tehničkom i interpretativnom pogledu, i da pokažu i sve druge svoje mogućnosti, ukoliko ih poseduju.

*Don Kihot* u redakciji i koreografiji *Ike Otrina* iako je zadržao osnovno obeležje koje je dao Marius Petipa, po kojoj inače i svi koreografi rade, u mnogo čemu se i razlikuju, naročito u masovnim scenama ansambla, ali sve ono što igraju Kitri i Bazil ostalo je skoro netaknuto, pa Tajakinoj i Kovtunu nije bilo teško da se brzo, i bez poteškoća uklope u predstavu novosadskog baleta.

Za razliku od predstave *Labudovo jezero* gde je Kovtun bio u senci veoma dobre Tajakine, u *Don Kihotu* je, unevši u igru pre svega raspoloženje ulice, trga, zatim smisao za humor, šalu i vic, pa karakter španskog scenskog ponašanja, pri čemu je veoma dobro uspostavljao kontakt i sa ostalim saigračicama, prikazao je živi, neposredni, i iznad svega simpatičan lik. Svojih par igara i varijacija, sam, ili sa celim

ansamblom, doneo je na zavidnom nivou koji odgovara njegovom renomeu.

Svo bogatstvo svog raskošnog talenta, tehničkih i izražajnih mogućnosti, sposobnošću da vlada scenom i masom na njoj, Tatjana Tajakina je pokazala na jedan izuzetno jednostavan, a ubedljiv način, koji je svojstven samo zaista vrhunskim umetnicima, koji poseduju mogućnost da osvajaju i hipnotišu. Tajakina vlada jednom zadivljujućom tehnikom baletske igre, bez poteškoća u bilo kojoj fazi ili elementu, pa se tokom cele predstave sticao utisak da ona i ne igra, već da se igra, i poigrava, a da istovremeno virtuožno radi i najteže, i najkomplikovanije kombinacije i elemente. Školski je to primer kako se može steći utisak da balet kao igra i umetnost, i nije tako teška kako se o njemu govori, ali samo kada su na sceni umetnici koji su potpuno ovladali igrom i postali njen sastavni deo.

Kao par, Tajakina i Kovtun su uigrani i precizni do akademskih razmera, a šarm koji su uneli u predstavu, raspoloženje i inventivnost, učinili su veliki uticaj, i pokrenuli i čitav baletski ansambl, koji je ovu predstavu igrao angažovano i motivisano (što se u poslednje vreme retko dešava).

Pored Leonore Miler Hristidis i Dijane Krstić koje su igrale inspirativno i jednako, tehnički na visini, zatim Rastislava Varge i Vladimira Čebuskog koji su takođe pružili znatno više nego inače, posebno mesto za jednu igru koja osvaja, i ne dozvoljava da se prema njoj ostane indiferentan, zauzima mladi solista novosadskog baleta Zlatko Panić. Za njega ova predstava nije bila samo prilika da igra sa velikim umetnicima, on je priliku iskoristio da se nadigrava i takmiči sa njima, pa se bez rezerve može reći da je njegova igra bila odraz posebnog raspoloženja i nadahnuća. To je igrač koji se iz predstave u predstavu vidno razvija i napreduje, ali mora da obrati pažnju i na nedostatke koji su prisutni, što se može opravdati mladošću, ali je u ovoj fazi razvoja u mogućnosti da ih otkloni.

Koliko jedan dirigent koji poznaje osobenosti baleta i baletskog pokreta, koji zna da na odgovarajući način muzički prati taj pokret, pri tom ostvari jedinstvo muzike i pokreta, može da podigne nivo jedne predstave, najbolje je to pokazao na ovoj predstavi Imre Toplak. On je pre svega ostvario onu tako potrebnu saradnju i vezu s gostima koji su imali mnogo zahteva za drugim tempima, kao neophodnošću zbog velikih umetničkih i igračkih mogućnosti koje poseduju. Pod rukom Toplaka (za razliku od predhodne predstave *Labudovog jezera* kada je orkestar delovao potpuno razbijeno), ovde je delovao kao neki drugi orkestar. I pored mnogih zahteva koje je dirigent Imre Toplak imao prema orkestru, a koji se razlikuju od ustaljenih, orkestar je iznenađujuće dobro reagovao da se dobije lepo muzičko-baletsko veće. I na ovoj predstavi se još jednom potvrdilo da vrlo značajan

dirigent stoji ispred orkestra.

Nažalost, gledalaca nije bilo onoliko koliko to ovi umetnici zaslužuju, pa treba istaći da oni koji na ovu predstavu nisu došli, ostali su siromašniji za jedan pravi umetnički doživljaj.

(10.04.1985.)

***Don Kihot: Predstava baleta SNP-a, konačno u sopstvenoj podeli***

***Don Quijote (A Szerb Nemzeri Syinhaz baletkaranak aloadasarol),***

**Magyar Szo)Nobi Sad, 15. mart 1985.**

Nije uobičajeno da se baletske a i druge predstave stavljaju u repertoar ako za to nema uslova ili tačnije podela koje predstavu može da nosi.

Balet SNP-a je pre više od godinu dana stavio Minkusovog *Don Kihota* kao premijeru u repertoar a da nije imao, sve do sada, interpretatore glavnih uloga, već su igrali isključivo gosti što u jednoj nestandardnoj koreografiji Ike Otrina nije bilo lako, niti je pak donelo željene rezultate.

Povratkom Biljane Njegovan posle dužeg odsustva i angažovanjem novog soliste, Mihaia Babuške, stekli su se uslovi da se predstava izvede u domaćoj podeli, te je potrebno osvrnuti se na ostvarenje ovo dvoje solista, na ostvarenje i drugih novih imena koja su se pojavila u pojedinim ulogama kao i to kako predstava izgleda u celini posle nešto više od godinu dana života na sceni.

Novo ime ove sezone je Mihai Babuška koji je tumačio komplikovanu, u stilskom i tehničkom smislu, ulogu Bazila. Babuška je igrač vrlo sigurne i prefinjene tehnike koju on svesrdno koristi i koja mu omogućava da se u predstavi potpuno posveti sadržaju i svojoj partnerki. Lik Bazila Babuška tumači nenametljivo i sa lakoćom, dajući u momentima dozu ironije koja je sadržana u ovoj ulozi u odnosima i kontaktima sa ostalim protagonistima. Sve njegove igre i varijacije su prostudirane i bez improvizacija, a tehnički izvedene vrlo sigurno i skladno. S obzirom na njegove fizičke i tehničke mogućnosti, šteta je što igračke varijacije nemaju zahtevnijih, tehnički teških i efektnih elemenata. Posebna vrednost ovog igrača je njegov osećaj kao partnera u čijim rukama partnerka može da kreira, oslobođena straha hoće li nešto uspeti ili ne.

Biljana Njegovan, igračica lirskog, klasičnog karaktera, imala je delikatan zadatak da tumači Kitri, ulogu polukarakternog, tehničkog stila i temperamenta po podneblju radnje i poreklu. Tehnikom kojom je tokom predstave uvek ulivala poverenje i davala utisak lakog igranja, Biljana Njegovan je dominirala i pokazala da

joj u ansamblu nema ravnih, što je posebno došlo do izražaja u varijaciji s dvema prijateljicama (u I činu) kada je bila izrazito superiorna. Njena Kitri ne razbuktava strasti, ali svojom prefinjenošću i neposrednošću ona osvaja i izaziva osećaj zadovoljstva.

Treba reći da je i balet SNP-a u solističkom paru Njegovan-Babuška najzad rešio pitanje prvaka, koje je u ovom baletu zadavalo mnogo problema.

Ulogu ulične igraciće Mercedes, Milica Bezmarović, igracića idealnih baletskih linija koje joj pružaju velike mogućnosti, sem osnovnih koreografskih pokreta, u ostalim elementima nije donela. Ona svoju Mercedes nije ni shvatila ni doživela pa ju je zato i odigrala samo formalno.

Zoran Radojčić, kao toreador, nije iskoristio mogućnost koja mu se ukazala, te je njegova igra ostala u domenu osrednjosti.

Ženski baletski ansambl učinio je vidan napredak u igri koja je bila znatno izjednačenija no što je bila ranije i uopšte, ženski ansambl kada igra čini to odgovorno i profesionalno, u skladu sa svojim nivoom. Zamerka mu se može staviti da u sadržajnim scenama nije dovoljno aktivan.

Muški ansambl u ovoj predstavi posebno je pitanje. OGREZAO U NERADU I NEDISCIPLINI, na sceni on više nije u stanju da vrši svoju funkciju, što se vidi u svim igrama a posebno u Segidilji (u I činu). Ima tu i onih koji imaju kvalitete ali zbog napred rečenog ne dolaze na scenu, a ima i onih koji nikako ne bi smeli ni da se pojave na sceni jer za to nemaju nikakvih kvaliteta i s pravom se postavlja pitanje kako su postali članovi ansambla i da li im treba dozvoliti da se pojavljuju na sceni i kvare i upropašćuju ono što drugi u znoju stvaraju? Uopšte gledano na predstavu uočljiva je diferencijacija u ansamblu na dobre i loše, na kvalitet i nekvalitet.

### ***Polovecke igre baleta SNP u operskoj premijeri Knez Igor, 1986***

Nije uobičajeno da se piše o nastupanjima baleta u operskim predstavama, međutim, u operama *Faust* Šarla Gunoa, baletu *Valpurgijska noć*, *Don Huanu* Kristofa Vilibalda Gluka, i nekim drugim, kao i *Poloveckim igrama*, gde je baletu dodeljen po ceo jedan čin, pa se ovi baleti izvode i kao baletske predstave, potrebno je osvrnuti se na ove značajne zadatke, zato što operski kritičari igru baleta samo uzgred pomenu, u par stereotipnih reči.

Koreografiju je u Novom Sadu postavila, po Mihailu Fokinu, Katarina Obradović iz Beograda, koja je i sama tu istu koreografiju igrala, i to bez sumnje kao najbolja posleratna interpretatorka uloge tatarske devojke.

Ocenu o koreografiji Mihaila Fokina ne treba davati. Dovoljno je samo reći da ova koreografija, na scenama širom sveta, neprevaziđena živi već sedamdeset sedam godina (postavljena je 1909 godine). Do sada je retko ko pokušao da pravi novu koreografiju, posebno ne da bi napravio bolju, već isključivo zbog nedostatka igrača za Fokinovu koreografiju.

Katarina Obradović je posebnu pažnju obratila na stil igre, i tu je zahvaljujući većem delu ansambla i uspela.

Masovni ženski ansambl u igri robinja bio je dobro uvežban i ujednačen. Mekoća pokreta, i njena plastičnost koju traži elegična muzika, doneta je neposredno i ležerno, pa upravo zbog toga i njihovo nastupanje delovalo je impozantno. Ovaj deo u Poloveckim igrama je tipičan primer kako koreograf može i jednostavnim sredstvima da postigne visok stepen dramatičnosti i kvaliteta.

Nemajući dovoljan broj muškaraca, Katarina Obradović je pribegla jedino mogućem i uobičajenom rešenju, pa je igru poloveckih dečaka poverila najnižim igračicama baletskog ansambla. Treba odati priznanje ovoj grupi, koja je morala mnogo da radi, da bi postigla da na visok stepen igrivosti podigne koreografiju, koja je koristila uvek najbržu muziku, za koju je potrebna neobična hitrina. Ne umanjujući uspeh poloveckih dečaka koji su postigle svojom angažovanom i temperamentnom igrom, ipak treba reći da je u svemu nedostajalo one iskričavosti i snage koja iz igre proističe, a koju može da pruži samo muški balet (naravno kada ga ima).

Svojom temperamentnom igrom veoma je iznenadila Biljana Njegovan kao tatarska devojka. Nju znamo kao igračicu izrazito lirskog karaktera, no ona je ovde pokazala i neke do sada skrivene osobine i kvalitete. Stilski čisto, tehnički besprekorno, šarmantno i razigrano, Biljana Njegovan je osvajala.

Ovde valja odmah spomenuti i poloveckog momka Mihaia Babušku, kao partnera Biljane Njegovan, koji je u paru bio vrlo skladan, a posebno se isticao visokim skokovima i piruetama, koji su kao takvi retki na našoj sceni. Babuška je delovao impozantno, i bio je pravi vođa Tatara.

Odličan utisak su svojom igrom ostavile i četiri tatarske devojke, što i ne treba da bude iznenađenje, jer su tu bile koncentrisane najjače snage ženskog dela baleta. I one su se srele sa izuzetno brзом i temperamentnom muzikom, no ipak su u potpunosti uspele da u nju ugrade svoju tehniku, i unesu svoj temperament.

Najimpozantnija muzika Poloveckih igara, nažalost pala je u deo muškom ansamblu, koji heterogen kakav jeste, nije uspeo da pruži ono što muzika i koreografija nude, i traže. U njihovoj „kolektivnoj“ igri nedostajao je temperament, muzikalnost, brzina, i ona velika želja da se po svaku cenu postigne što više, iako je bilo i

časnih pojedinaca koji su izvlačili i davali maksimum.

U celini gledano, bio je zapažen uspeh pojedinaca, pa i celine.

### ***Labudovo jezero: Ni obnova, ni premijera***

Balet SNP-a je po četvrti put stavio na repertoar, i izveo balet *Labudovo jezero* Petra Iljiča Čajkovskog u koreografiji Mariusa Petipe i Lava Ivanova, u redakciji i režiji renomiranih umetnika iz Lenjingrada Konstantina Sergejeva i Natalije Dudinske. Predstava je proglašena obnovom. Tačno je da u ovoj predstavi ima nešto staro, nešto novo, ali ona je za ansambl, i za publiku po svojoj koncepciji i koreografiji premijera. Jedino su kostimi i dekor delimično zadržani i dopunjeni iz prethodne verzije Vere Bokadoro. Labudovo jezero se s malim prekidima na repertoaru novosadskog baleta nalazi već trideset godina, i uvek ima svoju publiku.

Upitan, otkuda ovakva popularnost ovog baleta koji se u svetu najviše izvodi, i svuda je rado gladan, sovjetski kritičar kaže: „Uzrok se ne sastoji u postavci i koreografiji *Labudovog jezera*, već u samom *Labudovom jezeru*, baletu tako moćne lirske snage, muzičke lepote, čarobne privlačnosti, bez obzira na scenski događaj“.

Teško bi se moglo prihvatiti ovako jednostrano i nekompletno gledanje, jer kako inače objasniti neuspeh koji je predstava doživela na svom prvom izvođenju u Moskvi 1877. godine, pa je čak došlo dotle da se otpuste koreograf Julius Reisinger i primabalerina Paulina Karpakova.

Svoje mesto koje ovaj balet ima i danas, dobio je kasnije, kada su mu svako na svoj način dali velikani koreografije: A. Gorski, L. Ivanov, M. Petipa, V. Burmeister i dr, ali pored svega što Demidov spominje, veoma je bitna režija i koreografija, a ništa manje značajno je i izvođenje ansambla i solista.

Sovjetski umetnici su imali zadatak da u dekor i kostime prethodne predstave *Labudovog jezera* ugrade svoju verziju, što i nije predstavljalo veliku poteškoću jer je scenografija V. Laventala takva da pruža skoro neograničene mogućnosti, pa je veoma čudno, i čini se ničim opravdano što je scena I čina presečena na pola slikanom zavesom iz baleta *Žizela*, a na tu zavesu prislonjena kulisa kojoj se vidi da joj tu nije mesto. Osvetljenje je tako postavljeno da se potpuno gubi osećaj bajke. Kaširani labudovi u II činu, na veoma loše osvetljenom jezeru zbog čega se gubi iluzija, delovali su suprotno od onoga što se želelo.

Koreografska redakcija Sergejeva i Dudinske rađena je na ruskim tradicijama, ali se mora postaviti pitanje opravdanosti uvođenja grupe crnih labudova u IV čin koji su verovatno trebali da budu kao zla protivteža dobrom, ali režija i koreogra-

fija to nisu pokazali, pa se sve svelo na ulaženje, izlaženje i prelaženje ove grupe, koja je samo bila kontrast beloj boji. Priča je ispričana do kraja III činom, te IV čin ostaje za razrešenje, pa nema potrebe da bude onako dugačak, sa dosta neinteresantnom muzikom, i još na momente i dosadan, jer više nema šta da se kaže.

Koreografija je zasnovana na slikovitosti i stalnim promenama, njihovim zahvatanjem sve više i više prostora čini predstavu dinamičnom, ali zato česte glumačke scene odmah vraćaju nazad, što ovom baletu u kome se radnja dosta sporo razvija i kreće, zaista nije potrebno.

### Podela bez gostiju

Treba pozdraviti odluku da se predstava radi isključivo snagama koje se nalaze u ansamblu, jer samo je to ispravan put, i samo se tako može razvijati igrački potencijal novosadskog baleta, posebno kada ima mogućnosti da radi s umetnicima koji mogu da utisnu pečat svoje umetničke veličine i znanja kao trajnu vrednost ovog ansambla.

Ulogu Odete igrala je Leonora Miler Hristidis, Odiliju mlada Dijana Krstić, Zigfida je igrao Rastislav Varga a Rodbarta Zoran Radojčić.

Šta reći o nastupanju solista i ansambla u ovoj predstavi koja je izvedena tako što mnogi igrači nisu još ni koreografiju znali. Poznato je da se ovakve predstave u inostranstvu, a posebno u SSSR-u rade mesecima, čak do godine dana, ali ne zato što oni ne znaju balet, već isključivo zato što ga znaju, i znaju kako predstava treba da izgleda igrački, stilski, umetnički i tehnički kada se izađe pred publiku. To se u Novom Sadu zaboravilo.

Neshvatljivo je da umetnici takvog renomea dozvole da se pod njihovim imenom pojavi predstava u kojoj igrači ne znaju da odigraju ni osnovni korak (recimo mazurke u III činu), da su balerine u II i u IV činu veoma neujednačene, a o neophodnom stilu koji se odnosi na gornji deo tela, posebno na ruke, nema ni govora. Ni u jednom trenutku te ruke nisu dočarale krila. Kako su mogli da dozvole da špansku igru u III činu igraju dva para koja ni po čemu ne idu jedan s drugim, ili recimo *pas de trois* gde je jedna balerina temperamentna i robusna, a druga sitna i krhka. Možda su zaključili da je Novi Sad duboka provincija, i da predstava može da ide bilo kako, jer nikakvo umetničko telo Muzičkog centra nije stručno i autoritativno procenilo da li predstava može da se pojavi pred publikom.

U takvim okolnostima slobodno se može reći da su solisti i ansambl žrtvovani. Leonora Miler Hristidis je igračica koja za sobom ima niz veoma zapaženih ostva-

renja, a ovde je izašla pred publiku a da je uloga s njom dovedena do nivoa kada treba da počne rad na nadgradnji. Isto se može reći i za Rastislava Vargu koji igrački nije ličio na sebe. *Corps de ballet* kao što je napred rečeno neuigran, a zar taj isti ansambl i solisti nisu samo koliko pre dve godine dobili Oktobarsku nagradu upravo za izvanredno izvedenu predstavu *Labudovog jezera* u koreografiji Vere Bokadoro.

Mlada igračica Dijana Krstić, koja je u novosadskom ansamblu tek drugu sezonu, dobila je nezahvalan zadatak, ulogu Odilije. Reč je o sposobnoj i talentovanoj igračici koja se svojim nastupanjem nametnula, i osvojila gledalište. To je scenska ličnost velike snage i izraza, i šteta je što za svoju prvu veliku ulogu nije imala podršku da ulogu uradi stilski i umetnički onako kako to ova uloga zahteva.

Još jedna mlada igračica skrenula je pažnju na svoje mogućnosti. Jasna Jojkić sa puno šarma i ljupkosti, a i igračkom tehnikom koja se izdvaja, nameće da se o njoj više vodi računa.

Šteta je da jedno pravo opredeljenje, da se predstava izvede sopstvenim snagama nije dalo prave rezultate.

Muzički centar je pripremio još jedno iznenađenje. U programskoj knjižici štampan je saadržaj baleta iz prethodne verzije, čiji je libreto dala Vera Bokadoro, i u kome se bitno razlikuje I, III i IV čin, pa su gledaoci dovedeni u zabludu, jer čitaju jedno, a na sceni se dešava nešto sasvim drugo. (10.02.1985. premijera)

## **Gostovanje Lidije Mile Milovac i Marina Turkua na sceni SNP-a u baletu *Žizela***

### **Uigran Par**

Kao retko koje baletsko delo koje se izvodi u svetu, balet *Žizela* je tradicionalno prihvaćen, izvodi se unificirano, pa su zato i gostovanja u ovoj predstavi vrlo česta, češća nego u bilo kom drugom baletu, pa i predstava u Novom Sadu nije izuzetak. Ova predstava je omogućila da se vidi čitava revija igračica, interpretatorki uloge Žizele.

Baletski solisti iz Zagreba Milovac-Turku nisu nepoznati novosadskoj publici. Mila Milovac je pobednica drugog jugoslovenskog baletskog takmičenja, i na Gala koncertu, završnoj priredbi takmičenja oduševila je novosađane igrajući poznati pas de deux iz III čina baleta *Don Kihot*, a Marin Turku je tom prilikom bio partner, a nastupio je i kao gost u novosadskoj predstavi *Don Kihot*, gde je ostavio vrlo povoljan utisak.

Uloga Žizele spada u red najtežih baletskih uloga, ne toliko po zahtevima igračko-

tehničke prirode, već interpretativne prirode. U samo dva sata koliko traje predstava treba se transponovati od mlade bezbrižne devojke, preko ljubavi, zrelosti i ludila u bestesnost i nestvarnost u drugom činu, i pri tom dati neophodan stil koji ovu predstavu karakteriše.

Lidija Mila Milovac je igratičica koja poseduje potrebnu tehniku, ali povrh svega ona poseduje individualnost koju je bogato iskoristila u II činu ovog baleta. Tehnički besprekorna, ona je mogla puno pažnje da posveti stilu, pa je njena Žizela bila suptilna, nestvarna, vazdušasta, a neke poze i pokreti asociirali su nas na poznate balerine iz prošlosti, koje se mogu videti samo na gravirama. Njena francuska škola pristupu, dala je ulozi jedan poseban pečat i šarm na koji nismo navikli, a koji ulogu čini veoma interesantnom. Uopšte uzev bilo bi to jedno zrelo ostvarenje, da je i I čin imao isti nivo, ali nažalost u tom delu predstave bilo je oscilacija, pa je ostalo nejasno šta Mila Milovac sve može, i kako može. Pre svega, ona nije dovoljno doživela lik devojke koja živi negde na ivici šume. Njena varijacija u I činu nije delovala uverljivo. Scenu ludila je dala korektno i bez suvišnih pokreta, ali utisak je da nije pokazala šta sve može.

Marin Turku se u ulozi Alberta podredio partnerki, i kao partner je bio pravi primer kakav se odnos treba imati. Solidan tehničar, izražajan, i uvek potpuno prisutan i angažovan, prirodnog i nenametljivog gesta, delovao je ubedljivo i prijatno, i tako doprineo da se ovo gostovanje na sceni SNP-a svrsta u red uspešnih.

Sa zadovoljstvom treba reći da se mladi solista baleta Zlatko Panić dobro razvija, i pokazuje vidne znake napretka. Nema više problema kad radi tur an ler, mnogo je dobio na igrivosti pa mu je povezivanje elemenata igre mnogo prirodnije. Mnogo više koristi tehniku, od inače svog urođenog šarma, čime njegova igra dobija na kvalitetu.

Sa ove predstave se moglo otići zadovoljno, ali opšti utisak su pokvarili ostali deo ansambla baleta i orkestra. U grupnim igrama ansambl je bio potpuno razbijen, članovi i članice baleta kao da su se utrivali ko s kim neće da bude jednak, a ne s kim hoće. Neverovatna scensko-umetnička nedisciplina. Kod prvog ulaska drugarica (u I činu), njih jedanaest ulazi sa jedne strane, a jedna sa druge strane, a koreografski sve treba da dođu sa jedne strane. U velikoj dijagonali (u II činu), od osamnaest igratičica samo jedna stoji u pravoj pozi. To je veoma poznata poza, i ima je u mnogim baletskim knjigama, pa bi igrači mogli da se podsete kako treba da stoje. O neujednačenosti pokreta da i ne govorimo, ali dok igrači baleta sede u gledalištu, seljačka igre ide u osakaćenom i skraćenom obliku. Dok se igrao seljački pas de deux (u I činu) ansambl je bio potpuno indiferentan, čime je scenski

samo smetao, umesto da upotpuni scenska zbivanja. U sceni ludila Žizele (u I činu) ansambl u celini nije delovao ni iskreno, ni ubedljivo. Šta se to dešava sa ovim baletom?

Počev od premijere baleta *Don Kihot* koja je izašla pred publiku nedovoljno pripremljena, *Labudovog jezera* još lošije izvedenog i sada ove *Žizele*, treba se zapitati kome su ovakve predstave potrebne. Baletu i Muzičkom centru ne, a publici još manje.

Posebno poglavlje ove predstave je i orkestar, čije je sviranje najblaže rečeno neodgovorno. Može se razumeti da, kad dođu gosti sva tempa ne mogu biti baš kako treba, jer ansambl i dirigent imaju svoja tempa, a gosti očekuju ponegde neka druga tempa, ali kada pojedini instrumenti, ili grupe instrumenata, sviraju pogrešno, ili uopšte ne sviraju, ili upadaju kada ne treba (kako je bilo na ovoj predstavi) onda se postavlja pitanje: „Kuda to vodi? Kakva je uloga i svrha dirigenta predstave? Ko je odgovoran za ovakav muzički javašluk?“

Nažalost, ovu predstavu treba zaboraviti što pre, kao ružan san, i očekivati da se više ne ponovi.

(03.03.1985).

### **Princ u senci labuda: gostovanje Tatjane Tajakine i Valerija Kovtuna, prvaka baleta iz Kijeva u baletu *Labudovo jezero* na sceni SNP-a**

U želji da mogu dovesti goste sa svih strana, u Srpskom narodnom pozorištu su se odrekli vrlo uspešne koreografije Vere Bokadoro i opredelili se za verziju Dudinska-Sergejev iz Lenjingrada, koja je početkom ove godine i izvedena, a evo već su i prvi gosti došli.

Odgovorne umetničke strukture u SNP-u mogle su da pogledaju Enciklopediju baleta, izdatu u SSSR-u 1981. godine, pa da vide da se verzija Dudinska-Sergejev ne izvodi ni u jednom većem baletskom centru SSSR-a, i da se bitno razlikuje od svih drugih koreografija. Primera radi, jedino u ovoj verziji u četvrtom činu ima i crnih labudova, pored mnogih drugih razlika, pa nije nikakvo čudo da je ovakvo opredeljenje SNP-a palo već na prvom ispitu.

Tajakina i Kovtun igraju koreografiju Roberta Kljavina, pa su u koreografiji u koju su morali da uskoče imali velikih problema, i trebali su mnogo novog da nauče, što oni nisu uspeli, pa je tako Valerij Kovtun kao princ, u I činu često delovao izgubljen, jer nije znao gde treba da se kreće, a neke igre čak nije ni igrao. Neki delovi predstave su prilagođavani gostima, a u nekim scenama se nisu ni pojavljivali, jer

u verziji koju igraju toga na tom mestu nema, pa je i cela predstava delovala nepovezano, razbijeno i čini se da je SNP s ovom predstavom od gotovog napravio veresiju.

Valerij Kovtun, igrač koji više nije tako mlad, ni u punoj snazi, veoma mnogo je pokazao kao partner i kao umetnik koji je potpuno ovladao likom koji tumači, ali je u onim igračkim numerama gde se očekivala tehnika visokog dometa, nažalost, izostalo, i moglo se samo naslutiti šta je Kovtun nekada mogao.

Nasuprot Kovtunu, Tajakina je umetnica na vrhuncu mogućnosti koju krase mnoge odlike velike umetnice. Predstavница sovjetskog baleta s tehnikom koja može da dobije najvišu ocenu, svog belog i crnog labuda (Odetu i Odiliju) kreirala je na jedan osoben način, što je uostalom i čitavom njenom nastupanju dalo posebnu draž. Lepo izvajan adagio sa zavidnom visinom, oblikovane i meke ruke koje su uverljivo dočaravale krila, balans koji je negovan, pa se stiče utisak da Tajakina na prstima jedne noge može da stoji do iznemoglosti, izuzetno brz fuede i pike koji orkestar nije mogao ni da prati, pa se raspao. Svi ovi elementi baletske igre omogućili su Tajakinoj da, koristeći svoj talenat, uverljivo izgradi likove Odete i Odilije. Poznati duet iz II čina koji se odlikuje lirikom pre svega, i prefinjenom mirnoćom, Tajakina je obogatila i sadržajem, pa je i susret sa princom potpuno jasan i govori sam za sebe. Nasuprot tome, svog Crnog labuda Tajakina je donela temperamentalno, posebno varijaciju, tehnički vrlo tešku, a sarkazam kojim je obogatila lik, govori o studioznim mogućnostima koje ovu umetnicu karakterišu.

Ženski baletski ansambl se trudio da pruži što više, što se ne može reći i za muški deo, koji u ovoj predstavi i nema tako velikih zadataka, ali izgled, i ono što ovaj deo pruža, govori da je ovaj deo ansambla zakazao.

Muzička strana ove predstave je ono što je bilo žalosno i neprihvatljivo. Tempa vrlo često nisu odgovarala, a dirigent nije uspeo da prati varijaciju Crnog labuda u III činu, nije uspeo da prati ni fuede koji Tajakina vrlo brzo radi, a kada je pokušao da prati pike po krugu (u II činu), orkestar se raspao. Kada se tome doda falš pratnja koncertmajstora u violinskom solu (u III činu), i mnogih drugih falširanja koji su kao za pakost bili vrlo česti, onda se postavlja pitanje zašto se orkestar ne priprema, i na predstave dolazi siguran i usviran kada su gosti u pitanju.

Labudovo jezero je predstava koja je kandidovana za Ljubljanski baletski bienale krajem juna ove godine, pa je neophodno da joj se posveti puna pažnja i rad, kako bi se ansambl baleta SNP-a dostojno pokazao.

(07.04.1985.)

## ***Labudovo jezero sa crnim i belim labudom: gostovanje baletskog para Ataljanc-Kostjukov iz Beograda***

Kada su pozorišne dvorane prazne najčešće se kaže – nema publike a da se pri tom skoro niko ne zapita za razlog ili se razlog traži tamo gde ga nema, a upravo *Labudovo jezero* sa gostima iz Beograda potvrdilo je uzročno-posledičnu vezu, ima kvaliteta, ima i publike. Ova predstava je izvedena pred prepunim gledalištem bez ijedne neprodane ulaznice.

*Labudovo jezero* (premijera je nedavno izvedena) je stavljeno na repertoar a da za njega u ansamblu uopšte nije bilo interpretatora vodećih uloga koji bi mogli da zadovolje čak i prosečne kriterijume pa je sasvim razumljivo što je publika ostala nezainteresovana za nju, ali kada je najavljeno gostovanje Ašhen Ataljanc i Konstantina Kostjukova publika je pohrlila na predstavu.

Ašhen Ataljanc nije nepoznata novosadskoj publici. Na baletskom takmičenju u Novom Sadu ona je skrenula na sebe pažnju kao perspektivna balerina koja u sebi ima sve potrebne komponente neophodne za dosezanje natprosečnog kvaliteta.

Nakon završene predstave sva verovanja i sva očekivanja od ove mlade, možda čak i premlade balerine koja je na sebe preuzela izuzetno teške i odgovorne umetničke zadatke rezervisane za istaknute iiskusne umetnike, ostvarila su se. Reč je o balerini koja poseduje kao prvo sve fizičke predispozicije: pravu visinu, lepo izvajane i proporcionalne, baletske dužine noge i ruke kao i neophodan dugački vrat. Njen staž i broj uloga koje je do sada ostvarila nisu veliki, ali njena tehnika je iznad proseka za tako kratko vreme. To je jedna snažna umetnička i scenska ličnost koja pleni i ne ostavlja mogućnost da je neko posmatra bez pune pažnje.

Beogradski balet je posle odlaska sa scene Jovanke Bjegojević, Dušanke Sifnios i Višnje Đorđević ostao bez prave primabalerine što je i rezultiralo jednim opštim padom kvaliteta. Sada je u Ašhen Ataljanc dobio po svemu sudeći dostojnu zame-nu a to je igračica koja se pojavljuje eto tek posle dvadesetak godina.

Težina uloga Odete i Odilije u *Labudovom jezeru* nije isključivo tehničko-igračke prirode već prvenstveno u sposobnosti transformacije iz Belog labuda (prefinjena lirika) u Crnog labuda (dramski karakter), a normalna je pojava da igračice imaju više afiniteta prema jednom, a manje prema drugom fahu. Ašhen Ataljanc crnog labuda više oseća, više odgovara njenom temperamentu, ona deluje samouvereno i vlada scenom i situacijom na njoj. Tehnički na vrlo zavidnom nivou imala je i nekih oscilacija ali ne kao tehničku nespremnost već kao nedostatak iskustva da kroz dugogodišnje igranje stekne kondiciju i pravilno rasporedi snagu. Njen Beli labud je dobro pripremljen i karakteriše ga skladna igra ruku i mirnoća tela,

ali se ne možemo oteti utisku da upravo zbog mladosti u interpretaciji nije bilo dovoljno one neophodne umetničke zrelosti, no i pored toga dostignut je visok interpretativni nivo.

Konstantin Kostjukov kao Princ pokazao se kao jedan izuzetan šarmer koji osvaja već pri prvoj pojavi. Igrač visoke tehnike koga karakteriše vrlo visok skok a pritom neverovatno mekan i siguran doskok. Siguran partner u službi balerine činio je skladan par.

Pored gostiju iz Beograda, koji su podigli vrednost cele predstave, istakli su se Jasna Kovačić, Joko Komacu, a posebno Branko Tešanović u *pas de trois* iz I čina. Branko Tešanović je mlad igrač, lepe visine, skladne građe i zavidne tehnike, što mu je omogućilo da se nametne i ukaže da se na njega ozbiljno treba računati.

Leonora Miler Hristidis i Bela Kurunci kao solisti u Čardašu (U III činu) još jednom su potvrdili zrelost svoga igranja.

Rastislav Varga kao grof Rotbart otkrio je neke do sada nepoznate mogućnosti i sposobnosti u dramskom fahu. Njegova interpretacija Rotbarta ne može da prođe nezapažena, jer je dobro prostudirana i osmišljena.

Ansambl u celini boluje od dugogodišnje bolesti zapuštenosti i neuvežbanosti pa čak ni uvek pouzdani mali labudi nisu bili na visini zadatka. Posebno kod jednog dela muškog ansambla uočava se indolentnost i markiranje na predstavi, što je nedopustivo.

Ne upuštajući se detaljno u analizu koreografije Valerija Kovtuna iz Kijeva konstatujemo samo toliko da je od pet dosadašnjih verzija ovoga baleta na sceni SNP-a ovo jedan od slabijih, sa puno nedoslednosti i nelogičnosti.

Za kraj ponovimo i to. Gde je kvalitet, tu je i publika.

### **Žizela, koja to i jeste**

Već smo navikli u Novom Sadu, a posebno od kada je otvorena nova zgrada SNP, da gledmo u baletima koji su na repertoaru domaće i strane soliste raznih kvaliteta i kreativnih mogućnosti.

Poslednji gosti, proslavljeni sovjetski umetnici, i prvaci u pravom smislu, Natalija Besmertnova i Aleksandar Bogatirjev, trebali su da nam dočaraju i donesu ono što se od drugih ne može očekivati. Oba umetnika su već renomirani i iskusni baletski igrači, s velikim fondom znanja i iskustva.

Natalija Besmertnova je dugo godina, iako već priznat umetnik sa domaćim i stranim priznanjima, radila, i izgrađivala se u senci izuzetnih veličina sovjetskog ba-

leta, Ulanove i Plisecke. S rasponom mogućnosti kakve se retko sreću i posebnim afinitetom prema romantičnim baletima, ulogu Žizele radi, igra i izgrađuje već dvadeset godina. Aleksandar Bogatirjev je umetnik srednje baletske generacije koji za sobom ima već sve ono što vodeće role u baletskom repertoaru nude.

Balet *Žizela* na svetskim baletskim scenama već više od sto četrdeset godina privlači pažnju baletskih igrača, koreografa i publike. To je jedn od retkih predstava koja nije doživljavala velike koreografske promene, sem redakcije Leonida Lavruvskog, koja se igra i u Novom Sadu. To nije koreografija Milice Jovanović (kako piše u programu), već je ona samo prenela koreografiju. To omogućava solistima da bez ikakvog novog učenja ovu predstavu igraju svuda.

U tumačenju Žizele, Besmertnova je donela mnogo novih kvaliteta. Izuzetno temperamentna balerina, kakva je ona i inače, s veoma širokim mogućnostima scenske transformacije, plastičnošću pokreta i izraza, iskustvom koje za sobom ima, i predanim i studioznim radom u prilazu tumačenja lika, uspela je da nađe prave mere i odnose, odbacivši teatralnost, pozerstvo i neprirodnosti, donela je jedan tragičan i bespomoćan, a ipak prirodan lik. Igračica koja ne poznaje tehničke probleme, čije su plastične ruke (kao obeležje ruske škole) umetnost za sebe, svoju ulogu je podigla do takvog nivoa da sve izgleda prosto, jednostavno i lako, a ipak do dramatičnosti uzbudljivo i ubedljivo. Posebno treba reći o njenoj interpretaciji ludila koje ona nije tumačila velikim gestovima i scenskim patosom, već je rešenje tražila, i našla ga u psihološkom pristupu odsutnosti zbog tragedije koja ju je snašla, i nemoći zbog bolesti koju u sebi nosi. U drugom činu je plenila svojom bestelesnošću, mirnoćom i tehnikom, bez obzira da li je muzika spora ili brza, bez obzira da li igra sama ili sa partnerom.

Uloga Alberta u baletu nije uloga u kojoj se pravi baletska karijera, ali je ipak izuzetno privlačna i izazovna, skoro da i nema velikih igrača koji se i u ovoj ulozi nisu ogledali. Potpuno podređen Žizeli, partner se može iskazati svojstvom dobrog partnera, romantičnog zavodnika, i varijacijom u drugom činu. Skladno baletski građen, sa karakteristikama izuzetnog partnera, duboko osećajnog i nenametljivog, Bogatirjev je na sceni doneo svoju ulogu, od radosti i bezbrižnosti do tragedije, duboko ljudski, bez primesa lažnih doživljavanja. Besprekorno vlada tehnikom, u svim njenim komponentama, a posebno visokim i lakim skokovima. Elegantno se kreće po sceni, i sigurno vlada prostorom, pa i pored svih pozitivnih karakteristika koje ga krasi, Bogatirjev svoje jedino mesto gde se tehnički kompletno može dokazati, varijaciju u drugom činu, nije igrao onako brilijantno kako bi mogao, i kako smo to navikli da gledamo od drugih sovjetskih igrača.

Poneti značajem, zbog gostiju, i domaći solisti, pre svega Nevena Antić i Rastislav Varga u Seljačkom duetu, igrali su nadahnuto i tehnički sigurno. Posle dugo vremena Biljana Njegovan se ponovo pojavila kao Mirta, ali nedovoljno uigrana, nije pružila ubedljivo lik zle vile, iako je tehnički bila korektna. Kurunci Bela kao šumar Hilarion, vrlo prirodno je kontaktirao sa gostima, i doprineo kvalitetu predstave koja je u celini uzev bila dobra, ali neujednačena kada je u pitanju baletski ansambl na nekim mestima (u prvom činu).

Kao po pravilu, nažalost, svaku svečanost nešto i pokvari, a to je u ovom slučaju zaista sramotno sviranje orkestra, posebno limenih duvača. Dirigent je bio gost iz Ljubljane koji nije imao kontakta sa scenom (koji bi kao baletski dirigent morao da ima), pa je često dolazilo do razilaženja i nepraćenja šta se na sceni događa.

***La fille mal gardee – Vragolanka:***  
**Premijera baleta Luja Ferdinanda Herolda**

Najstariji balet

Posle trinaest godina na sceni SNP-a ponovo se našao ovaj balet koji uvek čini repertoarsko osveženje i izazov za sve, i najveće igralice sveta. Čak ni Ana Pavlova nije odolela da se ne ogleda u ovoj (za naše pojmove) naivnoj, ali baletskoj priči, koja svim protagonistima pruža velike kreativne mogućnosti pa je sasvim razumljivo što se ovo delo zadržalo na repertoaru dvesta deset godina. Premijera je bila 1786. godine u Bordou u koreografiji Jean Bercher, poznatog kao Doberval. Nije poznato da se bilo koji balet stariji od ovog još uvek igra. Prvobitna muzika na francuske narodne motive nije sačuvana pa je 1828. godine Herold za izvođenje u Parizu obradio svoju muzičku verziju koja se uglavnom igra u zemljama Zapadne Evrope, a Paul Ludvig Peter Hertel za izvođenje u Berlinu dao je svoju verziju koja se i danas igra u Sovjetskom savezu.

Isti koreograf, drukčija predstava

Koreografija *Vragolanke* poverena je čestom gostu koreografu iz Maribora, Iki Otrinu, koji je predstavu koreografisao i pre 13 godina u Baletu SNP. Imajući pre svega znatno veći ansambl pa i izbor, Otrin je koristeći svoje veliko iskustvo koreografa i smisao i znanje scenske režije, omasovio i igre, i scene, i razigrao svoju bogatu maštu i ansambl sa kojim je radio, a posebno soliste u kojima je imao na raspolaganju (skoro dve kompletne podele, predstavljene na premijeri i reprizi) čime je balet SNP-a nastavio da neguje, već tradiciju pripremanja dveju podela i praktično dveju premijera.

Imajući dve Lize, Biljanu Njegovan i Goricu Stanković, dva Kolena, Mihaia Babušku i Zlatka Panića, dve mame, Simon Vasila Halakua i Belu Kurunci, dva Alena, Rastislava Vargu i Dragana Vlalukina i oca Tomasa, apostola Hristidisa sa svim svojim kvalitetima i osobenostima svakog pojedinca, Otrin je kao iskusan scenski stvaralac omogućio svakom solisti da iskaže svoje mogućnosti i pomogao je da se poistovete s likom koji tumače. Sem donekle u I činu gde je nedostajala određena spontanost na prvoj predstavi, scene su žive i dinamične, sadržajno jasne i psihološki razrađene. Igre su stilski čiste sa potrebnom igračkom težinom, sa mnogo pokretljivosti što je predstavi davalo lakoću i šarm. Kao retko koji koreograf Otrin veoma mnogo koristi scenski rekvizit, ali ne da bi popunio prostor već mu taj rekvizit služi da obogati igru i sadržaj u čemu je imao velikog uspeha.

### Individualnosti

Biljana Njegovan posle trinaest godina ponovo je igrala Lizu, devojkicu Vragolanku. Njena Liza je proanalizirana i psihološki razrađena do detalja. Bez tehničko-igračkih problema bilo u solo igri ili sa partnerom, Biljana Njegovan je mogla da se prepusti kreiranju pa su i njena ljupkost i šarm došli do punog izražaja. Nasuprot njoj Gorica Stanković zračila je pre svega svojom mladošću i neposrednošću. Njena Liza je nestašnija, ali nikako neobuzdana. Lakoćom sa kojom sve radi opravdano skreće na sebe pažnju, jer se radi o mladoj perspektivnoj igračici čija kreacija dostiže potreban nivo da se uvrsti u red uspešnih ostvarenja.

Mihai Babuška u ulozi Kolena najveću pažnju posvetio je tehničkoj strani igre i muzici pa je u celini njegova igra svojevrsno muziciranje. Ovakvim pristupom i krajnje studioznim radom i nastupom kao partner, ulivao je apsolutnu sigurnost a sve što je radio odisalo je lakoćom. Posebno su mu bile varijacije uspešne, iako vrlo teško i neobično postavljene.

Emotivno snažan i temperamentan Kolen Zlatka Panića potpuno je odgovarao Lizi Gorice Stanković. Njegov Kolen ne deluje proračunato, on je više stihijan ali potpuno jasan i prihvatljiv.

Mamu Simon su igrali Vasil Halaku i Bela Kurunci. Iako igrački jači i izražajniji od Bele Kuruncija, ni Halaku nije doneo lik koji se traži i nije iskoristio velike mogućnosti koje ova uloga pruža. Gest mu nije uvek jasan ni precizan. Bela Kurunci bi morao da obrati više pažnje muzici i muzikalnom igranju. Ostaje utisak da za ovu ulogu nisu pronađeni pravi tumači.

Varga Rastislav i Dragan Vlalukin sa svojim osobenostima ostvarili su lik Alena na dva različita načina. Alen Rastislava Varge je nespretnjaković koji stalno dolazi u

čudne i smešne situacije koje skoro sam pravi, dok Vlalukin deluje potpuno izgubljeno čak nesvestan šta se oko njega dešava i sve njegove neprilike dolaze od drugih – on je žrtva sticaja okolnosti. Interpretacije obojica imaju neosporne kvalitete i kao likovi su prihvatljivi.

Ulogu Tomasa, Alenovog oca, koji na prvi pogled ne nudi velike kreativne mogućnosti izuzetno dobro i sadržajno ostvario je Apostol Hristidis. Iako epizodna uloga, po onome kako ju je Hristidis doživeo i prezentirao dolazi u red najznačajnijih ostvarenja u predstavi, a i samog Hristidisa u njegovoj karijeri.

Posle dužeg vremena odigrana je predstava u kojoj je ansambl baleta bio uvežban, ujednačen i razigran što je predstavi dalo draž, a istovremeno je smanjena razlika između dobrih solista i problematičnog baletskog hora koji je ovoga puta pružio ono što zaista može i što se od njega očekuje. Neosporno je da za sve ovo ima veliku zaslugu i udeo asistent, iskusna balerina i pedagog Dobrila Novkov koja je svoje veliko znanje prenela ansamblu, koji je to prihvatio.

Uspeloj predstavi mnogo su doprineli, sa puno smisla i šarma, kreirani kostimi Mirjane Maurič.

Scenografija i svetlo Borisa Maksimovića dovedeni do siromaštva, ne mogu biti prihvaćeni i bitno umanjuju kompletan utisak o predstavi koja je mogla biti dobra u svim komponentama.

Imre Toplak kao dirigent predstave ostvario je vrlo dobru saradnju sa igračima na sceni, iz koje je rezultiralo muzikalno igranje. Međutim, saradnja sa orkestrom nije ostvarena jer su se, posebno na premijeri, čuli mnogi pogrešni tonovi (naročito duvačkih instrumenata).

(premijera 13. maj 1986)

### ***Stvaranje sveta: Nova premijera baleta SNP-a na muziku Andreja Petrova***

Uz angažovanje gostiju Gorice Stanković i Zlatka Panića, bivših solista baleta SNP-a a sada solista baleta u Esenu i Marka Omerzela soliste baleta iz Ljubljane, sve dobitnika najviših priznanja na Jugoslovenskom baletskom takmičenju u Novo Sadu i umetnika poznatih po svojim izuzetnim izražajnim i kreativnim sposobnostima i korišćenjem trenutno najboljeg igračkog potencijala, izvedena je verovatno poslednja baletska predstava ove sezone.

U skladu sa socijalističkim gledanjem na religiju i stalnim omalovažavanjem, podsmevanjima pa i zabranama iste, lenjingradskom kompozitoru, sada predsedniku Saveza kompozitora Sovjetskog Saveza, Andreju Petrovu, kao osnova za balet poslužili su ne Biblija sa svojim učenjem, niti Darwin sa svojim tumačenjem evolucije sveta, već satirične skice Žana Efela (libreto po crtežima Žana Efela, napisali su N.

Kasatkina i V. Vasiljev).

Sve ličnosti su bliske i sem nekoliko biblijskih epizoda ili biblijskih činjenica nika-kve biblijske poruke nema.

Uvrstivši ovaj balet u repertoar, Iko Otrin, koreograf i savetnik za baletska pitanja, bio je svestan da je prošlo vreme socrealizma i vladavine ideologije nad duhom i da se više ne može religija izvrgavati ruglu i omalovažavanju, i u svom pristupu predstavi ide za ublažavanjem i svođenjem svega na blagu pošalicu kako na do-gađaje tako i na ličnosti uzete iz Biblije. Opsednut libretom, a i predstavom koju je pre desetak godina već radio u Mariboru, naravno u socijalističkom duhu, teško je reći da je bitno uspeo da se otrgne od onog osnovnog što predstava nosi a to je da se podsmehne, najblaže rečeno, poznatim likovima Biblije i njenom tumačenju.

Postavlja se pitanje kako shvatiti u jednoj takvoj predstavi korišćenje najsavre-menijih rekvizita: automobilske pumpe, limenog korita za malter i druge, kako shvatiti scenu stvaranja Eve kada se Bog pojavljuje kao lekar ginekolog ili scena kada verovatno drug Petar (sv. Petar), senilno izgubljeni baletski pedagog (bar tako je delovalo) podučava anđelčice da igraju, i mnoge druge scene koje bi se mogle nabrojati. Proizvoljni prilaz odnosima među biblijskim ličnostima veoma je prisutan i izražen tokom cele predstave i kod vernika može da izazove određena podozrenja i ljutnju. Viđen je i raj i pakao ali niti je raj ona bezbriga, radost a iznad svega humanost življenja, niti je pakao bio dovoljno snažan da šokira i pošalje poruku otrežnjenja.

Imajući odličan solistički sastav na raspolaganju, koreograf ih koristi u prvom redu za stvaranje zamišljene atmosfere zapostavljajući ples, izuzev kod đavolice, Ale Godeljan, koja se nametnula pre svega karakterizacijom pokreta celog svog tela, jasnog gesta i izraza i temperamentom potrebnim za ovu ulogu, čime je stavila u senku nedovoljno iskorišćene Adama i Evu (Zlatka Panića i Goricu Stanković), čiji je prvi duet počeo veoma skladno i suptilno, iskazujući raskošne umetničko scenske i igračke mogućnosti ovoga para. I kad se očekivalo da taj duet raste i kulminira došlo je do rasplinjavanja, čemu je verovatno doprinela i muzika koja za igrača najčešće nije mnogo podsticajna. Ni Marko Omerzel kao Đavo, u igračkom smislu nije iskorišćen u mogućnostima koje on ima. Stiče se utisak da je Otrin dra-stičnom selekcijom i uprošćavanjem igračkih elemenata i kod solista, a posebno kod baletskog ansambla, želeo da dočara neku naivu i naivnost tih prvih ljudi (što kao opredeljenje može da se prihvati), ali takav pristup nosi veliku opasnost da, ako predstava nema tehničke težine, ansambl bude demotivisan, što se izgleda i desilo. Jer ni Oda radosti, za kraj, koja je onako masovna trebala da deluje grandi-

ozna (sa krajnje uprošćenim elementima igre u kojoj ansambl svoj unutarnji doživljaj i osećanje nije preneo na gledalište, ukoliko ga je uopšte i imao), ostala je u pokušaju spoljašnjeg efekta.

U ostalim ulogama su se pojavili: Rastislav Varga kao Sveti Petar, Bela Kurunci kao Bog, Milutin Petrović i Toni Randelović kao Arhanđeli, Vlalukin i Drljan kao Kain i Avelj, Leonora i Apostol Hristidis kao Zlato, ali nisu dali neki značajniji prilog za uspeh predstave. Mlada Ljiljana Višekruna kao Zmija, iskoristila je Otrinovu koreografiju sa svim prepoznatljivim karakteristikama i ostvarila zapaženu ulogu zbog koje se o njoj mora voditi računa.

Zaključimo konstatacijom da koreograf Iko Otrin razapet između bežanja od nekog socijalističko-komunističkog prilaza stvaranju sveta i nekog prilaza koji bi potpuno odgovarao nekim otrežnjenjima i današnjem društvenom i političkom trenutku, nije našao prava i zadovoljavajuća rešenja u svim fazama predstave.

Scenografija Miodraga Tabačkog je inventivna ali iz finansijskih razloga nije mogla da bude bogatija da bi došla do fantastike, što bi bilo poželjno. Kostimi Mirjane Stojanović Maurić bili su onakvi kako i zamišljamo da su obučene te biblijske ličnosti.

Dirigent Imre Toplak veoma se trudio da s orkestrom što više pridonese predstavi.

Ostaje još da se uskoro vidi i kompletna nova podela u glavnim ulogama. (premijera 20. april 1991.).

### **Ščelkunčik: Prva premijera baleta SNP-a ove sezone**

Poslednji od tri baleta Petra Iljiča Čajkovskoga *Ščelkunčik* (Krcko Oraščić ili Krckalica) premijerno izveden 6 decembra 1882. godine po starom kalendaru zakoračio je u svoju stotu godinu života na scenama širom sveta.

Libreto, sa temom predbožićne idile (Badnje večer)<sup>25</sup> po Hofmanovoj priči „Kralj miševa i Krcko Oraščić“ napravio je Marius Petipa, bez sumnje najplodniji baletski stvaralac u istoriji baleta.

*Ščelkunčik* je prevashodno predstava za decu i uglavnom se izvodi oko božićnih praznika, ali zavisno od koreografskog pristupa i realizacije, kao što je to uradio Vaclav Orlikovski u Gracu (Austrija) to može biti i predstava za odrasle kakve su i

.....  
<sup>25</sup> Na 597. strani Baletske enciklopedije izdate u Moskvi 1981. godine piše: „U malom nemačkom gradiću na Božićnoj jelki...“ a u programskoj knjižici koju je izdalo SNP stoji: „Za vreme novogodišnjeg praznika...“ a i na plakatima se predstava reklamira kao novogodišnja. Zar se u SNP-u još nisu oslobodili ideoloških zabluda i zastranjivanja? Zar još uvek ne znaju razliku između Božića i Nove godine? I na kraju, dokle će se ići u falsifikate?

dve prethodne bajke-baleti Čajkovskog: *Labudovo jezero* i *Uspavana lepotica*.

Koreograf, gost iz Kijeva Valerij Kovtun, koga se sećamo i kao igrača sa gostovanja na našoj sceni, opredelio se za prvu varijantu ne odstupajući od uobičajene šeme, i napravio balet u prvom redu namenjen deci, ali da ga mogu podjednako gledati i odrasli.

Kovtun je relativno mlad koreograf, ali je jasno da je reč o stručnjaku koji mnogo zna, ima ideje koje zna da prenese na izvođače i da ih ostvari, vlada scenskim prostorom kada su u pitanju pojedinci, grupe ili ceo ansambl, pa su se mogla videti mnoga vrlo lepa slikovita scenska rešenja. Reč je nesumnjivo o muzikalnom koreografu koji igračku frazu gradi na muzičkoj frazi vrlo uspešno i uočljivo, pa na momente zbunjuje kada ne prati muzičku dinamiku (kao na primer, u prvoj sceni dolaska Kralja miševa na muzički *grandiozo* na sceni se skoro ništa ne dešava). Nejasno je takođe zašto je u I činu kod razlaza gostiju prekinuo nit i nije dozvolio da se bez prekida iz te pretpraznične idile pređe u čaroliju. Šteta. To spuštanje zavese razbilo je već stvorenu atmosferu i umanjilo lepo zadovoljstvo. Posebno treba istaći koreografsko-pedagoški rad i delovanje Kovtuna na kompletan ansambl jer smo posle dužeg vremena dobili predstavu koja je pred publiku izašla dobro pripremljena i uvežbana od ansambla i solista kao i odgovorno i profesionalno izvedena. Taj, godinama zapušten ansambl sigurno nije bilo lako motivisati, što je Kovtun uspeo i to je verovatno najveći domet i uspeh iz ove saradnje a što bi trebalo da bude samo jedna stepenica za probuđeni baletski ansambl SNP-a za sledeći pomak napred.

U glavnim ulogama kao Klara (u nekim ruskim verzijama Maša) nastupila je Oksana Storožuk a kao Princ Mihai Babuška. Od prvih igrača nosilaca glavnih uloga očekuje se da u svemu nadmaše sve ostale igrače, da ubedljivo dominiraju na sceni i da daju kompletan ton predstavi. Kao Princ Mihai Babuška nije imao preterano veliki zadatak, ali i to što je imao doneo je umetnički zrelo i nadahnuto sa puno elegancije i šarma, posebno u svojoj varijaciji (u II činu). Kao već mnogo puta dokazani partner i ovoga puta je bio snažna podrška svojoj partnerki.

Oksana Storožuk ima puno i temperamenta i šarma. Njena tehnika je na zavidnom nivou tako da ona u igri nema većih problema da odigra i teže elemente, što daje pretpostavku da joj ostaje da težište u formiranju lika koji tumači posveti kreativnosti. Na premijeri je Storožukova ostala na osrednjosti i nije bila onaj pravi nosilac od koga zavise sve ostale linije u ansamblu i predstavi. Kako je reč o bale-rini koja ima kvalitete, verovatno bi trebalo raditi na njenoj kreativnosti koja joj je neophodna.

Ostali solisti: Zoran Radojčić kao Kralj miševa, Vasil Halaku kao savetnik Drosel-

majer, Leonora Miler Hristidis kao Klarina majka i Apostol Hristidis kao Klarin otac nisu imali velike i teške igrачke zadatke, objektivno ispod svojih realnih mogućnosti, ali su ih obavili vrlo odgovorno i korektno.

Radmila Nestorović kao Klarin brat uspešno se transformisala i ulogu tog nestašnog dečaka uverljivo ostvarila. Ista konstatacija bi se mogla pripisati i Joko Komacu kao lutki Ščekunčik koja u baletu SNP-a zauzima sve značajnije mesto. Vredno je spomenuti Kolombinu i Arlekina Jasne Kovačić i Anatolija Babenka i Gizelu Veličković i Dragana Vlalukina kao saracenski par.

Igre divertismana u II činu Kovtun je vrlo znalački, slikovito i nadahnuto postavio što je i izvođačima izgleda činilo zadovoljstvo da ih igraju, pa smo videli: interesantnu špansku igru Aleksandre Ketig i Sergeja Semenjuka, zatim, simpatičnu kinesku igru Elizabete Kurunci, vrlo lepo temperamentno i sa mnogo raspoloženja rusku igru Jasne Kovačić i Đorđa Drljana, te posebno interesantno koreografisane i od izvođača Marijete Savić, Aranke Tot, Vesne Radišić i Tonija Arandelovića, odigrane igre pastirice i pastira.

U ovom divertismanu kao poseban kvalitet i kvalitet cele predstave ističemo nastupanje Višekruna Ljiljane i njenog partnera Branka Tešanovića u Istočnoj igri. Skladno građena, kultivisanog pokreta, odmerenog, ali sigurnog nastupanja koji ni u jednom trenutku nije bio nametljiv, Ljiljana Višekruna je odmah skrenula pažnju na sebe. Svakako je reč o mladoj početnici koja ima značajne kvalitete u koje vredi ulagati. Kako joj je dodeljena i uloga Klare u alternaciji bilo bi veoma zanimljivo videti je i u ovom znatno većem zadatku. S Tešanovićem ona čini veoma skladan par.

Kako i dolikuje u ovakvim predstavama, kostimi su bili bogati i raskošni, lepo oblikovani i prilagođeni, te igračima nisu prčinili teškoće što se inače često u baletskim predstavama dešava, da kostimi sputavaju u odnosu na bljesak kostima, scenografija je i bila i izgledala siromašno, a velika scena poseduje sve mogućnosti da se moglo dobiti i mnogo više, ako ne ono neophodno jedinstvo kostima i dekora<sup>26</sup>.

Veteran, dirigent Imre Toplak, predstavu je vodio znalački, imajući stalni kontakt s onim što se na sceni događa.

Bez obzira na primedbe koje su stavljene, u celini uzev novosadska publika je dobila dobro urađenu predstavu koja se može sa zadovoljstvom i uživanjem gledati.

*Pozorišni list, SNP, Novi Sad, God. LIX, 1991, novembar-decembar, str.6.*

.....  
<sup>26</sup> Milanka Berberović i Ljiljana Petrović prema idejnim skicama Irine Pres iz Kijeva; likovna obrada kostima Suzana Gojnič.

## Stevan Divjaković, *Altum silencijum* i Karl Orf, *Karmina burana*

Pozorište, SNP, God.LIX, 1991/92, br. 9-10, Novi Sad, maj-jun 1992, str. 9.

Posle nekoliko započinjanja, prekidanja i odlaganja u poslednje četiri sezone, najzad je ova predstava ugledala svetlost pozornice. Predstavu je pre četiri godine započeo Drago Boldin u jednoj verziji, a u svojim verzijama su je na kraju ostvarili Zlatko Mikulić iz Sarajeva i Vladimir Logunov iz Beograda. Ni „*Altum silencijum*“, kao ni „*Karmina burana*“ nemaju svoj libreto, jer su komponovane kao koncerti, pa su koreografi dali svoja libreta.

Za muziku našeg sugrađanina Stevana Divjakovića „*Altum silencijum*“, koja se u vrlo kratkom vremenu našla i po drugi put na baletskoj sceni SNP-a, Zlatko Mikulić se poslužio kao libretom, baletskom skicom po romanu „*Rajska vrata*“ J. Andževskog. Kao sadržaj baleta vrlo interesantna zamisao. Balet počinje mirnim i širokim tonovima, pa koreograf shodno tome, u istom tempu slobodnim baletskim izrazom gradi svoju priču u kojoj ima veliku pomoć izabranih solista Baleta: Ale Goduljan, Oksane Storožuk, Joko Komacu, Mihai Babuške, Anatolija Babenka, Vladimira Meljnika i Rastislava Varge. U stilu muzike sve se odvija lepo i čisto, vidljivo kao na usporenom filmu. U srednjem delu dolazi Allegro koji u muzici naglašava jedno novo raspoloženje, a koreograf Mikulić (iz samo njemu poznatih razloga) nastavlja svoju priču i dalje u usporenom igrачkom ritmu, i tako sve do kraja, bez ikakvog uzbuđenja ili povećane igrачke dinamike, što se može okarakterisati kao ozbiljna zamerka. No, i pored toga, ostvarena je vrlo interesantna koreografija. Da je uvažena muzička dinamika, objektivno bi to bila i bolja i kompletnija postavka, posebno što cela Divjakovićeva muzika sa horom i solistom pevačem deluje monumentalno. Pomenuti solisti baleta dali su svoj puni ideo u realizaciji.

### *Nova Karmina burana*

Vladimir Logunov našao se pred delikatnim zadatkom da u veoma kratkom vremenu postavi svoju verziju baleta, što nije bilo nimalo lako, imajući u vidu već mnogo puta viđenu koreografiju Draga Boldina koja je na mnogim festivalima i takmičenjima nagrađivana zbog svoje izuzetne vrednosti, a koja je i u Novom Sadu nekoliko puta započinjana, ali nikada završena.

Logunov je pošao sopstvenim putem. Koristeći sve mogućnosti koje mu nudi muzika Karla Orfa, a budući vrlo muzikalan, muziku je ispoštovao do krajnjih granica i prelio je vrlo spretno u interesantan i dopadljiv scenski pokret i scensku kompoziciju, ne vezujući se uvek, i mnogo za tekst. Vešto izbegavši da uđe u lascivnost (koja se u ovom delu često vidi), koristeći režiju samo koliko je to neophodno, on je pravio baletsku predstavu. Često se dešava da u „*Karmini burani*“, s obzirom na

veoma snažnu i dopadljivu muziku sa horom i solistima, Balet bude u drugom planu, odnosno postane samo ilustracijom. Međutim, Logunov je uspeo da izvuče i nametne baletsku igru na sceni kao primarnu.

Koreograf Logunov veliki uspeh je postigao već i time što je napravio izuzetno dobru podelu uloga koja teško da bi mogla da bude bolja, a u radu je maksimalno iskoristio sve pozitivne prednosti igračkog potencijala.

#### Iskustvo i mladost

Pored već osvedočenih i proverenih solista baleta kakvi su: Ala Goduljan, Leonora Miler Hristidis, Mihai Babuška, Rastislav Varga, značajne i odgovorne zadatke dobili su i sasvim mladi: Maja Grnja, Ljiljana Višekruna, Branislav Tešanović, Anatolij Babenko, Vladimir Meljnik, pa nešto stariji, a ipak mladi Dragan Vlalukin, Nevena Antić Igrić, Jasna Kovačić i dr.

Logunov je vešto spajao iskusnije igrače sa većim znanjem sa mlađim, a sposobnim i ambicioznim, pa je pored iskusnog Babuške bila mlada Grnja, pored Petrovića Tešanović, pored Leonore Miler Dragan Vlalukin itd. Od početka do kraja su se smenjivali solisti i ansambli, osvajajući sve više prvu scenu, a posle i kompletno gledalište, da bi završili u jednom grandiozu kada je i dobar deo publike ustao da aplaudira jer su za to bili zaslužni mladi Branko Tešanović i Ljiljana Višekruna u jednom mladalački razigranom duetu, zatim Dragan Vlalukin i Leonora Miler Hristidis u jednoj grotesci, pouzdani Babuška i Varga, raspoložena i neodoljiva Ala Goduljan i dr. Nije ih moguće sve spomenuti, ali su svi zaslužili pohvale.

#### Heroina je otkrivena

Teško je reći gde je Logunov zaslužniji, da li zato što je napravio predstavu takvu kakva je, ili što je pronašao, izvukao i u punom sjaju, pokazao jednu mladu, skromnu i veoma obdarenu igračicu. Reč je o Maji Grnji. Slobodno se može reći da je ona bila zvezda večeri. Sa pokretom koji govori, pojavom koja imponuje, iz čije prividne mirnoće izbija velika energija i snaga, iz čije jednostavne radnje proističe čitavo bogatstvo doživljaja, koja se ne služi ni suvišnim, ni površnim već racionalnim i ozbiljnim pristupom i gestom. Maja Grnja se nameće kao potencijal za koju u ovoj sredini treba tražiti i postavljati repertoar koji će razviti i podići sve ono što ona kao mlada početnica poseduje.

#### Pa ipak

Ne može se ne ukazati na dva ozbiljna propusta koji razbijaju atmosferu i kvare utisak. Pozornica je dekorisana, balet i hor kostimirani, a solisti pevači obučeni kako ko. Dok se na sceni odvija radnja, pevači ulaze, odpevaju pa odlaze, ne vo-

deći računa o završetku onoga što se na sceni dešava, pa je to odvlačilo pažnju i kvarilo utisak.

Nedozvoljivo je da se na kraju predstave, za vreme zasluženog aplauza, članovi hora izvlače iz kostima, i pred očima cele publike u svom privatnom odelu napuštaju scenu, čime vređaju i svoje kolege, i publiku, pa i sebe same. Punom uspehu predstave doprineli su Miodrag Tabački za scenografiju, Vanja Popović za uspele kostime i Miodrag Janoski, dirigent, koji je mnogo zaslužan za uspeh cele predstave.

### **Ballet du nord: gostovanje baleta iz severne Francuske, iz Rubea**

Posle mnogo godina odsustvovanja francuskog baleta sa jugoslovenskih scena, imali smo najzad priliku da vidimo jedan manji ansambl pokrajinskog značaja u Francuskoj. Francuska sa svojom dugogodišnjom tradicijom i školom kao tipičnim predstavnikom baleta na Zapadu, u poslednje vreme puno ulaže u ples, pa je kako vidimo i ovaj ansambl formiran pre nešto više od 2 godine, kao skupina koja radi zajedno: On je mlad ali je sastavljen od pažljivo odabranih igrača i igračica koji nisu bez igrackog iskustva.

Bilo je interesantno videti šta ovaj ansamb nudi i šta se može uzeti kao njegova karakteristika u stilu, interpretaciji i odnosu prema plesu. Nije jasno zašto, ali organizator Muzički centar Vojvodine u štampanom programu uz izvestan broj podataka o ansamblu kao celini, baletmajstoru i direktoru, nije dao ni jedno ime izvođača kako bi se pratilo ko šta pleše, pa su neki vrlo dobri pojedinci ostali anonimni.

Tri baleta koja je ansambl izveo, od tri po svemu potpuno različita kompozitora: *Charleston* James P. Jonson-a, *Sonata* F. Chopin-a i *Rubies* Igora Stravinskog, obećavala su da ćemo videti širok spektar mogućnosti stilske i sadržajne transformacije igrača od jednog do drugog baletskog dela. Međutim, jasno je da se rukovodstvo opredelilo da balet formiraju tako da neguje neoklasični baletski stil, čiji je George Balanchine najtipičniji predstavnik i koji ga je afirmisao skoro do savršenstva i koreografisao treći po redu balet *Rubies*.

U sva tri baleta u koreografiji se uglavnom polazilo od muzičke partiture: raspo-redu instrumenata, smenjivanju naglašenih i nenaglašenih tonova i delova, skoro potpuno napuštajući bilo kakav sadržaj, odnosno bazirajući sve na lepoti pokreta, poze i položaja u prostoru. Igralo se za oči. Donekle, izuzetak je *Charleston* koji podseća na dvadesete godine ovog veka, ali igran ipak na klasičan baletski način sa dosta grotesknih gegova koji su ovaj balet činili sadržajnim. Bila je to prilika da

se uoče neke od mogućnosti kako pojedinaca, tako i cele grupe. Šteta je da ne možemo da saopštimo imena nekoliko igrača i igračica koji su podigli raspoloženje publike svojim interpretacijama pojedinih igara.

Potpuno bez ikakvog sadržaja Chopin-ove Sonate, u koreografiji Alfonsa Cota, direktora ansambla, bila je prilika da se pokažu i istaknu vrlo dobri solisti, posebno u trećem stavu gde smo videli igračicu retko lepih linija, izvrsne tehnike kojoj je preciznost vrlina, sa rukama koje su oslobođene šablona i u igri govore više od onoga što koreografija zahteva.

Svakako najinteresantniji deo večeri bio je izbor iz Balanchinovog opusa dragog kamenja (pored rubina, Balanchin je koreografisao smaragd, briljant i dr.). Provereni majstor koreografije (u ovom baletu bez sadržaja) vrlo jednostavno i lako uspeva, kombinujući pokrete pojedinaca i odvojenih grupa, da gledaoce uvede u asocijaciju sjaja, odblesaka i igre zraka i odsjaja koje drago kamenje poseduje. On to čini vešto i nenametljivo, a izvođači to ostvaruju disciplinovano i uspešno.

Treba naglasiti da ovaj baletski ansambl, u kvalitetno igračkom smislu, ne predstavlja jaku trupu kakvih ima na Zapadu, ali je to trupa ujednačenih snaga u baletskom horu, od kojih verovatno niko ne bi mogao da postane član, recimo baleta Pariske opere, ali su svi oni profesionalci (u pozitivnom smislu te reči) i kao takvi su i nastupili na sceni SNP-a i osvojili simpatije gledalaca, koji nažalost u poslednje vreme nemaju mnogo prilike na sceni da vide pravi igrački profesionizam i pravi umetnički doživljaj.

Svi su igrači baletski školovani, bez suvišnih kilograma, izgledaju scenično, a igraju s oduševljenjem koje se neminovno prenosi na gledalište. Na kraju napomenimo da je opredeljenje ovog baleta „savladaj tehniku pa zaboravi na nju i igray“ kao i teza „balet je umetnost pokreta u vremenu i prostoru“ od ovoga ansambla prihvaćena kao stil i karakteristika, pa su svi, oslobođeni šablona i baletskog konzervatizma, u mogućnosti da svoju umetnost, iako najčešće bez određene radnje, ostvaruju neposredno i čak sa mnogo topline.

Konstatujemo da ovaj mladi ansambl, koji već ima svoju fizionomiju, ima i perspektivu jer su u njemu zastupljeni svi elementi koji su nužni za napredak.

### Scenske Poslastice

U okviru NOMUS-a izvedena je i treća baletska premijera ove godine, odnosno sto i prva od osnivanja novosadskog baleta.

Svaka premijera, bez obzira šta će od nje ostati zapamćeno kao vrednost, dobro-

došla je. Ova premijera, pod nazivom *Poema o ljubavi*, interesantna je po tome što ju je koreograf Vladimir Logunov uradio na elektronsku muziku grčkog kompozitora P. Vangelisa, i novosadskog S. Divjakovića. Ne upuštajući se u analizu muzike i koreografije, o čemu će drugi kritičari izreći svoj sud, treba skrenuti pažnju na neke igračke specifičnosti, ili bolje rečeno igračka vlasništva, koja u kritici ostaju nezapažena, ili se samo uzgred spomenu.

Bez namere da se umanje dometi i zasluge drugih solista, koji nisu mali, već naprotiv, ali o njima u drugim brojevima i premijerama, posebno se ističe način igranja mlade solistkinje Maje Grnje.

Već iskusni koreograf Vladimir Logunov shvatio je neke posebne vrednosti Maje Grnje, i ne prvi put, poverio joj je glavnu ulogu u kojoj ga nije izneverila, već je čitavoj predstavi dala novi kvalitet.

Ona je balerina vrlo skladnih linija, što je u baletu i neko pravilo, a ne retkost. Retkost je to kako koji igrač koristi svoje telo, taj najkomplicovaniji instrument. Bolje nego bilo koji zapis, njeno telo u igri priča priču u onome šta igra, i šta u igri oseća. Ne mora biti svetla na sceni da bi se video izraz lica Maje Grnje, dovoljno je videti samo siluetu i njen pokret, i priča teče jasno. Njen pokret je usklađen i koordiniran, on je doživljen, jasan, i ne može imati dvojako značenje. Pokret jednog dela tela nije izolovan od pokreta drugih delova. Kao talasi, njeni se pokreti prelivaju jedan u drugi, i prave neprekidan niz koji nema kraja. Ona poseduje onaj takozvani 'produženi pokret', za koji se pomisli da će muzički zakasniti, ali njen sledeći pokret već ide, i ne može se sa sigurnošću utvrditi gde se prethodni završava, a sledeći počinje, iz nekog centra. Ovakvom igrom se dobija ona toliko željena i tražena plastičnost u igri.

Maja Grnja nije jedina umetnica u Baletu SNP koji ima to nešto urođeno, što se ne može naučiti, ali se može usavršavati. Setimo se samo Erike Marjaš-Brzić, nepriko-snovene solistkinje skoro dvadeset godina. Raspon njenih mogućnosti od klasike, preko karakterne, groteskne i moderne igre, bio je veliki, no takvih balerina ima još, i to nije retkost. Ono što je Eriku Marjaš izdvajalo, pa i one najveće balerine, jeste igra njene potkolenice, a posebno njenog stopala. U drugoj polovini našega veka prodefilovala je plejada izuzetnih balerina – Šara, Fonten, Ulanova, Plisecka, Alonzo i druge, s blistavim karijerama, ali je malo koja imala stopalo koje priča. Njena potkolenica je bila kao izvajana, i produžavala se u jedno nežno stopalo koje je odmah na prvi pokret privuklo pažnju i u njega se gledalo, često ne znajući, zašto. Na čudesan način to stopalo je izražavalo i radost, i tugu, protest i ljubav, i komediju i tragediju, i sve to s nekom lepršavom lakoćom i spontanošću što nije

ostajalo neprimećeno, pa nije nikakvo čudo što je posle gostovanja u Moskvi ta-mošnji kritičar ukazao na ovu posebnost koju je označio igračkim bogatstvom. Takve pojave, kao u primeru Grnje i Brzićeve nisu tako čudne, ali najveća nedaća je u tome da se ne mogu prenositi na druge, pa ostaju i nestaju kao individualna svojina.

*Pozorište, SNP, 1996, april-jun, str. 17.*

### **Žizela: Gostovanje ansambla baleta iz Lenjingrada**

Samo godinu i po dana nakon praizvedbe ovoga baleta u Parizu 1841. god. u Ma-rinskom teatru (u ondašnjem Petersburgu) tačno 18. 12. 1842. godine baletska predstava *Žizela* izvedena je prvi put u Rusiji i održala se do današnjeg dana. U toku nešto više od 140 godina doživljavala je česte koreografske promene, u te-žnji da je što više obogate. U posleratnom periodu pod euforijom socrealizma, koreograf Leonid Lavrovski, lenjingradski đak, izvršio je značajne intervencije, pa je iz predstave odstranio sve pojave misticisma, ali je tom prilikom veoma osi-ro-mašio celu predstavu u sadržajnom smislu, a očistio u stilu. Kolpakova i Vinogra-dov pokušavaju kasnije (1978) da vrate ovoj predstavi ono što je ona inače imala i prave redakciju. Veliko je pitanje koliko su u tome uspeli i koliko je sve to au-tentično, jer je istovremeno u Londonu postavljena *Žizela* po ugledu i sećanju na predstavu starih lenjingradskih balerina iz predrevolucionarnog vremena, koje se bitno razlikuje od verzije Kolpakove i Vinogradova, jer je neuporedivo sadržajnija i bogatija, ali za čudo deluje vrlo savremeno. Lenjingradski koreografi su zadržali nešto od manira starih koreografa, pa čisto igračku muziku koriste za iskazivanje sadržaja (tako je, seljačka igra iz I čina prepolovljena, pa je u polovini parada, a u drugoj polovini igra). Ovakvi stari pristupi priču čine potpuno jasnom jer se sve vidi, ali ovaj način veoma usporava radnju na sceni.

Posle više od 25 godina, ovo je prvo nastupanje lenjingradskih umetnika u No-vom Sadu, i prvo u Jugoslaviji na ovoj turneji. Normalno bi bilo da se prva predsta-va izvede u najreprezentativnijem sastavu. Nažalost, to ovoga puta nije bilo tako. Kompletne solističke podela je iz nekog drugog plana i dok se na sceni SNP-a igrala predstava, eminentni solisti lenjingradskog baleta su se pripremali za na-stupanje u prestonici.

Lenjingradski balet je sastavljen od vrlo školovanih igrača i igračica, umetnički formiranih po jednom sistemu i dugo vođenih od istih stručnjaka, pa je sasvim razumljivo da je baletski kor, a posebno ženski deo bio i najkvalitetniji deo pred-stave. Nastupanje ženskog baleta u drugom činu koje je bilo ujednačeno u stilu i

pokretu, sugestivno u izrazu i profesionalno u scenskoj disciplini, ukazuje na stabilnost baleta što je za naš samoupravni balet nešto nepoznato.

Jelena Jeftejeva je iskusna balerina. Njen pokret je kultivisan i stručan, ali njena kompletna igra ostala je u granicama korektno obavljenog zanatskog posla. Što se tiče onog dela po čemu se umetnici razlikuju jedni od drugih, ili izdižu jedni nad drugima, Jeftejeva je ostavila utisak osrednjosti i njena umetnička interpretacija nije mogla da uzbuđi, a još manje da oduševi.

U ulozi Alberta videli smo Jevgenija Nefa. To nije igrač velikih tehničkih mogućnosti, a i u pogledu čistote pokreta nije mnogo pokazao. U izrazu je bio neuverljiv i hladan te se slobodno može reći da nije ostvario ulogu i nije joj dao sve ono što ona traži.

O prosečnosti se može govoriti i kod para Jefremova-Garbus u poznatom seljačkom duetu u I činu, gde je ipak Jefremova bila nešto sigurnija i sugestivnija.

Nikolai Kovmir kao šumar nije imao prilike da pokaže svoje tehničke mogućnosti, jer to njegova uloga i ne nudi, ali u izražajnom smislu bio je ubedljiv jer je ulogu doživeo. Njegovi gestovi su često bili prenatraglašeni, ali to je manir sovjetske škole.

Najboljeg pojedinca u ovoj predstavi dosta neujednačenih snaga treba tražiti u liku i ličnosti Jelene Martinson kao vilinske kraljice Mirte. Igračica lepog i visokog skoka, potrebnog temperamenta, gracioznog pokreta i nadasve dovoljno izražajna za ovu ulogu. Jelena Martinson nas je uverila da u lenjingradskom baletu ima i kvalitetnih igrača koji mogu da reprezentuju trupu.

Najmarkantniji i svakako najbolji deo ove baletske predstave bio je orkestar pod rukovodstvom Jevgenija Kolobova koji je više pažnje posvetio zvučnosti orkestra i dinamici, nego onome što se dešavalo na sceni, pa je dolazilo do čestih nesklada sa igračima.

Na kraju predstave videli smo i jedan lep (a kod nas zaboravljen) običaj: za vreme aplauza kompletan orkestar je ostao na svom mestu sve dok se i publika nije podigla sa svojih mesta da ide.

Zaključimo žalosno da nismo bili udostojeni da u Novom Sadu jednom kvalitetnom podelom na osnovu koje bismo mogli da damo pravi sud o vrednosti.

**Tabela 1: Uloge Žarka Milenkovića u baletima SNP-a (1950–1970)**

|    | Kompozitor                                                                      | Naziv predstave                                                                | Uloga                                     | Koreograf              | Premijera     |
|----|---------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------|------------------------|---------------|
| 1  | Jakov Gotovac                                                                   | Simfonijsko kolo                                                               | Mladoženja                                | M. Olenjina            | 25. 7. 1950   |
| 2  | Stevan Hristić                                                                  | Ohridska legenda                                                               | Seoski momci, Janičar                     |                        | 20. 4. 1951.  |
| 3  | L.N. Tolstoj                                                                    | Živli leš: drama                                                               | Igrač u ruskoj igri                       | M. Olenjina            | 29.3.1952     |
| 4  | Fran Lotka                                                                      | Đavo u selu                                                                    | Dever                                     | M. Olenjina            | 30. 4. 1952.  |
| 5  | Edvard Grig                                                                     | Baletske impresije:<br>Frančeska da Rimini                                     | Kavaljeri                                 | G. Makedonski          | 4. 12. 1953.  |
| 6  | Leo Delib                                                                       | Kopelija                                                                       | Mazurka                                   | Maks Kirbos            | 11. 3. 1954.  |
| 7  | Klod Debisi                                                                     | Popodne jednog Fauna                                                           | Faun                                      |                        | 16. 6. 1954.  |
| 8  | P. I. Čajkovski                                                                 | Labudovo jezero                                                                | Prinčev drug                              | G. Makedonski          | 8. 1. 1955.   |
| 9  | Krešimir Baranović                                                              | Licitarsko srce                                                                | Cigani                                    | M. Olenjina            | 17. 12. 1955. |
| 10 | Robert Planckett                                                                | Lopov Gaspar                                                                   | Momci; Mornari                            | M. Olenjina            | 1. 3. 1956.   |
| 11 | B.V. Asafjev                                                                    | Bahčisarajska fontana                                                          | Girej, Nurali                             | G. Makedonski          | 7. 5. 1957.   |
| 12 | Leo Delib                                                                       | Silvija                                                                        | Orion                                     | Jelena Vajs Beložanski | 5. 6. 1958.   |
| 13 | N. A. Rimski-Korsakov                                                           | Šeherezada                                                                     | Sultan el Rašid                           |                        | 5. 12. 1958.  |
| 14 | Đoakino Rosini –<br>Otorino Respigi,<br>Nikolaj A. Korsakov;<br>Lj. Brandžolica | Tri baleta:<br>Fantastični dućan; Španski<br>kapričo<br>Velegradske varijacije | Ruska trojka,<br>Mladoženja;<br>Bugi-vugi | Jelena Vajs Beložanski | 7. 5. 1959.   |
| 15 | Johan Štraus, Jozef Laner                                                       | Na lepom plavom Dunavu                                                         | Gostioničar                               | G. Makedonski          | 26. 3. 1960   |
| 16 | Dž. Geršvin                                                                     | Amerikanac u Parizu                                                            | Makro, Turist, Čovek kojeg<br>volim       | G. Makedonski          | 26. 3. 1960.  |
| 17 | Stevan Hristić                                                                  | Ohridska legenda                                                               | Biljanin otac, Vezir                      | Pia i Pino Mlakar      | 5. 11. 1961.  |
| 18 | A.Š. Adam                                                                       | Žizela                                                                         | (H)ilarion                                | G. Makedonski          | 11. 3. 1962.  |
| 19 | Čajkovski                                                                       | Labudovo jezero                                                                | Prinčev drug, Španska igra,<br>Čardaš     |                        | 3. 3. 1964.   |
| 20 | K. Orf                                                                          | Karmina burana                                                                 | Labud                                     | I. Otrin               | 14. VI 1964.  |
| 21 | F. Lotka                                                                        | Đavo u selu                                                                    | Stric                                     | I. Otrin               | 15. 12. 1964. |
| 22 | S. Prokofjev                                                                    | Pepeljuga                                                                      | Čerka                                     | I. Otrin               | 25. V 1965.   |
| 23 |                                                                                 | Baletske cipelice pričaju                                                      | Mazurka                                   | I. Otrin               | 26.12.1965    |
| 24 | L. Delib                                                                        | Kopelija                                                                       | Kopelija                                  | V. Kostić              | 18. 1. 1966.  |
| 25 | A. Kazela                                                                       | Krčag                                                                          | Don Lolo Zirafa                           | I. Otrin               | 14. 6. 1966.  |
| 26 | N. A.<br>Rimski-Korsakov                                                        | Šeherezada                                                                     | Evnuh                                     | I. Otrin               | 26.1.1967.    |
| 27 | A. Adam                                                                         | Žizela                                                                         | Hilarion                                  | G. Makedonski          | 14. 3. 1967.  |
| 28 | Ludvig Minkus                                                                   | Don Kihot                                                                      | Gamaš                                     | I. Otrin               | 3. 2. 1968.   |
| 29 | Čajkovski                                                                       | Ščelkunčik                                                                     | Zilberhaus                                | I. Otrin               | 20. 5. 1968.  |
| 30 | D. Čimareza                                                                     | Tajni brak                                                                     | Majordomus                                | B. Kriška: reditelj    | 9.1.1970.     |

(Uloge ostvarene u inostranstvu, u Triru i Majncu, nisu deo ove tabele)

**Tabela 2: koreografije Žarka Milenkovića u baletu, operi, opereti, mjuziklu, drami SNP-a (1950–1994)**

| Red | Kompozitor                           | Naziv predstave                | Dužnost                                          | Koreograf/<br>Reditelj    | Datum        |
|-----|--------------------------------------|--------------------------------|--------------------------------------------------|---------------------------|--------------|
| 1.  | I. Bajić                             | Knez Ivo od Semberije          | Koreograf (sa<br>D.Kovačević i K.<br>Kuzmanovski |                           | 17.12.1955.  |
| 2.  | J.Gotovac                            | Ero s onoga svijeta            | Balet speremio                                   |                           | 1.10.1957.   |
| 3.  | L. Delib                             | Kopelija                       | Repetitor                                        | V. Kostić                 | 18.1.1966.   |
| 4.  | I. Kalman                            | Ljubice sa Monmartra: opereta  | Koreograf                                        | M. Vasiljević             | 15.2.1966.   |
| 5.  |                                      | Knez od Zete: opera            | Asis.koreografa                                  |                           | 1966.        |
| 6.  | B.Smetana                            | Prodana nevesta:opera          | Koreograf                                        | S.Turlakov                | 1.11.1966.   |
| 7.  | Mocar; Delib;<br>Čajkovski           | 1001 noć                       | Asis. koreografa;<br>Repetitor                   | I.Otrin                   | 26.1.1967.   |
| 8   | F. Lehar                             | Žemlja smeška                  | Asis.koreografa                                  | I. Otrin                  | 22.12.1967.  |
| 9.  | P.I.Čajkovski                        | Ščelkuncić                     | Asistent koreog.                                 | I.Otrin                   | 20.5.1968.   |
| 10. | Č. Punji                             | Esmeralda                      | Insipcient                                       | I.Otrin                   | 19.4.1969.   |
| 11. | H. Berlioz                           | Fantastična simfonija          | Insipcient                                       | B. Tonin                  | 16.6.1970.   |
| 12. | D. Čimareza                          | Tajni brak: opera              | Koreograf                                        | B. Kriška                 | 9.1.1970.    |
| 13. | N. Rimski<br>Korsakov<br>K.Baranović | Šeherezada;<br>Licitarsko srce | Asi.koreografa                                   | B. Marković               | 1.6.1972.    |
| 14. | Kol Porter                           | Poljubi me, Ket: mjuz.         | Asis.koreografa                                  | B. Marković               | 6.10.1972.   |
| 15  | Ž.B.Molijer                          | Građanin plemić: drama         | Koreograf                                        | K. Dejmek                 | 9.10.1973    |
| 16. | I. Kalman                            | Gospodica Žužu: opereta        | Koreograf                                        | L. Šeregi                 | 18.11.1973.  |
| 17. | J. Štraus                            | Baron Ciganin: opereta         | Koreograf                                        | L. Šeregi                 | 1.8.10.1974. |
| 18. | F. Erkel                             | Bank Ban (opera)               | Koreograf                                        | Ferenc Kenešej            | 27.11.1975.  |
| 19. | N. Hercigonja                        | Jama (muzička poema)           | koreograf                                        | D. Miladinović            | 15.5.1975.   |
| 20. | Š. Guno                              | Faust                          | Koreograf                                        | S. Vafijadis              | 11.12.1975.  |
| 21. | Č. Punji                             | Esmeralda                      | Insipcient                                       | I Otrin                   | 23.1.1976.   |
| 22. | P.Vranešević                         | Gastarbajter opera: drama      | Koreograf                                        | Ž. Žilnik<br>P.Vranešević | 1976.        |
| 23  | T. Hartig                            | Crvenkapa                      | Koreograf                                        | Ž. Milenković             | 25.11.1976.  |
| 24  | P.Vranešević                         | Gastarbajter-opera             | Koreograf                                        | Ž.Žilnik                  | 24.1.1977.   |
| 25. | I.Tijardović                         | Mala Florami: opereta          | Asist. reditelja                                 | M. Štambuk                | 14.2.1978.   |
| 26. | B. Smetana                           | Prodana nevesta                | Asis.reditelja                                   | B. Popović                | 22.5.1978.   |
| 27. | K.D. Dittersdorf                     | Doktor i apotekar              | Asis. reditelja                                  | B. Popović                | 5.12.1978.   |
| 28. | O. Nikolaj                           | Vesele žene Vindzorske         | koreograf                                        | Ž.Milenković              | 25.10.1979.  |
| 29. | Bajer                                | Vila Lutaka                    | Koreograf                                        | Ž.Milenković              | 1972; 1981.  |
| 30. | Đ.Verdi                              | Rigoletto: opera               | Koreograf                                        | S. Vafijadis              | 28.12.1982.  |

|     |                 |                                           |           |                |             |
|-----|-----------------|-------------------------------------------|-----------|----------------|-------------|
| 31. | Đ. Verdi        | Nabuko: opera                             | Koreograf | D. Miladinović | 8.5.1983.   |
| 32. | Đ. Verdi        | Rigoletto: opera                          | Koreograf | S. Vafijadis   | 28.12.1982  |
| 33. | J. Štraus       | Baron Ciganin: opereta                    | Koreograf | V. Soldatović  | 10.4.1992.  |
| 34. | Dž. Bok         | Violinista na krovu: mjuz                 | Koreograf | V. Soldatović  | 17.10.1992. |
| 35. | Đ. Verdi        | Rigoletto: opera                          | Koreograf | M. Sablijić    | 13.10.1993. |
| 36. | Zoran Jovanović | Ježeva kućica: opera<br>Medvedova ženidba | Koreograf | V. Soldatović  | 25.1.1994.  |

**Tabela 3: Uloge Mire Matić u baletima SNP-a (1950-1981)**

| Red | Kompozitor                                     | Predstava                                                                      | Uloga                                        | Koreograf                   | Premijera     |
|-----|------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------|-----------------------------|---------------|
| 1.  | Asafijev                                       | Bahčisarajska fontana                                                          | Pas de trois; Persijanka                     | Olenjina                    | 25.7.1950.    |
| 2.  | E. Grig                                        | Baletske impresije: Klavirski koncert u a-molu (I stav)<br>Frančeska de Rimini | Muza                                         | G. Makedonski               | 4.12.1953.    |
| 3.  | Leo Delib                                      | Kopelija                                                                       | Svanildine drugarice; Delo                   | Maks Kirobs                 | 13.3.1954.    |
| 4.  | P.I. Čajkovski                                 | Labudovo jezero                                                                | I varijacija,<br>Mali labudi II čin          | G. Makedonski               | 17.12.1955.   |
| 5.  | Rober Planketi                                 | Lopov Gaspar                                                                   | Služavke                                     | M. Olenjina                 | 3.3.1956.     |
| 6.  | P.I. Čajkovski                                 | Baletski divertisman (II)<br>Labudov jezero (II čin)                           | Mali labudi                                  | M. Olenjina                 | 28.6.1956.    |
| 7.  | Leo Delib                                      | Silvija                                                                        | Druga pastirica,<br>Etiopljanka              | Jelena Vajs Belo-<br>žanski | 5.6.1958.     |
| 8.  | N.A. Rimski<br>Korsakov                        | Šeherezada                                                                     | Smaragda                                     | G. Makedonski               | 5.12.1958.    |
| 9.  | K.M. Veber;<br>P.I. Čajkovski; A.<br>Ponkijeli | Virtuozni baleti: Le pas de<br>quatre; Plava ptica; Ipresija<br>pokreta        | Plava ptica                                  | G. Makedonski               | 1.11.1959.    |
| 10. | Đ. Rosini i O. Respigi                         | Tri baleta: Fantastični dućan;<br>Španski kapričo<br>Velegradske varijacije    | Dadilja, Kuće; Cigančiči<br>Stjuardese       | J. Vajs Beložanski          | 7.5.1959.     |
| 11. | P.I. Čajkovski                                 | Virouzni baleti:                                                               | Le pas de quatre                             | G. Makedonski               | 1.11.1959.    |
| 12. | J. Štraus                                      | Na lepom plavom Dunavu; Ame-<br>rikanac Parizu                                 | Verenica;<br>Čovek koga volim                | G. Makedonski               | 26.3.1961.    |
| 13. | S. Hristić                                     | Ohridska legenda                                                               | Biserka, Zvezda Danica                       | Pia i Pino Mlakar           | 5.11.1961.    |
| 14. | A. Adam                                        | Žizela                                                                         | Pas de deux : 1 čin; vile<br>pratilje: 2 čin | G. Makedonski               | 11.3.1962.    |
| 15. | K. Orf                                         | Karmina burana                                                                 | Plemkinje                                    | I. Otrin                    | 13. 10. 1964. |
| 16. | Ž. Bize                                        | Simfonija u Če-duru                                                            | II stav                                      | G. Makedonski               |               |

|     |                           |                                                           |                                                                              |                   |               |
|-----|---------------------------|-----------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------|-------------------|---------------|
| 17. | F. Lotka                  | Đavo u selu                                               | Jela; Prijateljica                                                           | I. Otrin          | 15. 12. 1964. |
| 18. | S. Prokofjev              | Pepeljuga                                                 | Pepeljuga<br>Dobra vila                                                      | I. Otrin          | 25. V 1965.   |
| 19. | Šarl Guno                 | Baletske cipelice pričaju:<br>Valpurgijska noć; Maskerata | Lepa Jelena:                                                                 | I. Otrin          | 26. 12. 1965. |
| 20. | L. Delib                  | Kopelija                                                  | Svanildine<br>drugarice                                                      | V. Kostić         | 18. I 1966.   |
| 21. | Mocart<br>N.A. Rimski     | 1001: Male igrarije;<br>Šeherezada                        | Pastirice;<br>Šeherezada                                                     | I. Otrin          | 26. 1. 1967.  |
| 22. | A. Adam                   | Žizela                                                    | Pas de deux: I čin; vile<br>pratilje: II čin                                 | G. Makedonski     | 14. 3. 1967.  |
| 23. | P.I. Čajkovski            | Šćelkunčik                                                | Klara                                                                        | I. Otrin          | 20. 5. 1968.  |
| 24. | P.I. Čajkovski            | Labudovo jezero                                           | Devojke: I čin; Pas de trois: II čin;<br>Pas de quatre (IV čin),<br>Labudovi | K. Tot            | 10. 12. 1968. |
| 25. | P.I. Čajkovski            | Labudovo jezero                                           | Benova verenica                                                              | G. Makedonski     | 17. 1. 1969.  |
| 26. | Č. Punji                  | Esmeralda                                                 | Fler de Li                                                                   | I. Otrin          | 10. 4. 1969.  |
| 27. | Stravinski                | Žar Ptica                                                 | Lepa carevna                                                                 | Boris Tonin       | 12. 12. 1969. |
| 28. | P.I. Čajkovski            | Labudovo jezero                                           | Benova verenica                                                              | G. Makedonski     | 17. 1. 1969.  |
| 29. | N. A. Rimski<br>-Korsakov | 1001 noć / Šeherezada                                     | Šeherezada                                                                   | I. Otrin          |               |
| 30. | A. Adam                   | Žizela                                                    | Pas de deux: I čin                                                           | Tonin             | 3.. 1. 1971.  |
| 31. | P.I. Čajkovski            | Uspavana lepotica                                         | Dadilja                                                                      | B. Tonin          | 6. 4. 1971.   |
| 32. |                           | Šeherezada                                                | Robinje                                                                      |                   | jun 1972.     |
| 33. | K. Baranović              | Licitarsko srce                                           | Srce                                                                         | B. Marković       | 1. 6. 1972.   |
| 34. | J. Bajer                  | Vila Lutaka                                               | Kineskinja                                                                   | Ž. Milenković     | 24. 11. 1972. |
| 35. | B. Blaher                 | Otelo                                                     | Emilija                                                                      | H. Nojbauer       | 18. 1. 1973.  |
| 36. | Adam                      | Žizela                                                    | Pas de deux (I čin)                                                          | G. Hadžislavković | 9. 3. 1973.   |
| 37. | L.J. Ferdinand Herold     | Vragolanka                                                | Kolet                                                                        | I. Otrin          | 20. 4. 1973.  |
| 38. | Bize i Ščedrin            | Karmen                                                    | Fraskita                                                                     | I. Otrin          | 30. 10. 1973. |
| 39. | A.K. Glazunov             | Rajmonda                                                  | Henrijeta, Rajmondina<br>prijateljica                                        | Ž. Milenković     | 12. 3. 1974.  |
| 40. | Bjelinski                 | Peta Pan                                                  | Indijanska princeza                                                          | V. Kostić         | 12. 12. 1974. |
| 41. | Punji                     | Esmeralda                                                 | Fler                                                                         | I. Otrin          | 23. 1. 1976.  |
| 42. | Adam                      | Žizela                                                    | Berta                                                                        | G. Hadžislavković | 28. 4. 1977.  |
| 43. | S. Hristić                | Ohridska legenda                                          | Mladoženjina majka                                                           | V. Kostić         | 30. 3. 1981.  |

(Uloge ostvarene u inostranstvu, u Triru i Majncu, nisu deo ove tabele)

**Tabela 4: Mira Matić: Spisak prenetih koreografija učenicima Baletske škole**

(1983 – 1997)

| Red | Kompozitor      | Predstava               | Uloga                | Koreograf       | Premijera   |
|-----|-----------------|-------------------------|----------------------|-----------------|-------------|
| 1.  | L. Gane         | Susret na suncu         |                      | Ž. Milenković   | 31.3.1983.  |
| 2.  | T. Hrenjikov    | Ljubav za ljubav        | Adagio               | V. Bokadaro     | 1983.       |
| 3.  | Džeims Last     |                         | Izgubljeno leto      | Dragan Jerinkić | 4.4.1987.   |
| 4.  | L. Minkus       | Don Kihot               | Varijacija*          | Gorski          | 1987.       |
| 8.  | L. Minkus       | Bajadera                | Adagio               | M. Petipa       | 1987.       |
| 9.  | A. Adam         | Korsar                  | Adagio               | M. Petipa       | 1987.       |
| 10. | L. Harold       | Vragolanka*             | Adagio               | I. Otrin        | 1987.       |
| 12. | P.I. Čajkovski  | Začarana lepotica       | Pas de deux, Adagio  | M. Petipa       | 23.4.1989.  |
| 13. | L. Minkus       | Bajadera                |                      | M. Petipa       | 1989.       |
| 14. | A. Adam         | Žizela                  | Pas de deux:I čin    | L. Lavrovski    | 1989.       |
| 15. | F. Ober         | —                       | Pas de deux, Adagio  |                 | 1989.       |
| 16. | A. Adam         | Žizela                  | Pas de deux:I čin    | L. Lavrovski    | 15.5.1990.  |
| 17. | A. Adam         | Korsar                  | Adagio               | M. Petipa       | 1990.       |
| 18. | Bazil Polidoris | Kleopatra               | Adagio               | S. Grebel       | 1990.       |
| 19. | P.I. Čajkovski  | Ščelkunčik              | Kineska igra         | M. Matić        | 21.4.1991.  |
| 20. | L. Minkus       | Dok Kihot               | Pas de deux, Adagio  | M. Petipa       | 1991.       |
| 21. | L. Minkus       | Bajadera                | Adagio               | M. Petipa       | 1991.       |
| 22. | L. Delib        | Silvia                  | Pas de Trois         | G. Balanšin     | 118.4.1992. |
| 23. | R. Drigo        | Korsar                  | Adagio, Varijacija   | M. Petipa       | 1992.       |
| 24. | L.J.F. Herold   | Vragolanka              | Pas de deux          | F. Ešton        | 29.4.1993.  |
| 25. | L. Minkus       | Bajadera                | Adagio: IV čin       | M. Petipa       | 1993.       |
| 26. | A. Adam         | Korsar                  | Adagio               | M. Petipa       | 1993        |
| 27. | S. V. Gluk      | Orfej i Euridika        | ?                    | G. Balanšin     | 1993.       |
| 28. | P.I. Čajkovski  | Ščelkunčik              | Adagio               | M. Petipa       | 25.12.1993. |
| 29. | C. Pugni        | Esmeralda               | Adagio               | Petipa          | 1993.       |
| 30. | Fibih           | —                       | Poema                | Ž. Milenkovi    | 1993.       |
| 31. | P.I. Čajkovski  | Ščelkunčik              | Kineska Igra         | Mirjana Matić   | 1993.       |
| 32. | A. Mocart       | Mala noćna muzika       | Romansa (Duet)       | Mira Matić      | 21.12.1994. |
| 33. | C.V Gluk        | Orfej i Euridika        | Romansa (duet)       | G. Balanšin     | 1994.*      |
| 34. | L. Delib        | Silvija                 | Pas de Troix, Adagio | G. Balanšin     | 1994.       |
| 35. | S. Prokofjev    | Romeo i Julija          | Adagio               | S. Makmilan     | 1994.       |
| 36. | P.I. Čajkovski  | Začarana lepotica       | Adagio               | Petipa          | 1994.       |
| 37. | J. Brams        | Sonata br. 3 za violinu |                      | B. Njegovan     | 20.4.1997.  |

Napomena uz podatke u Tabeli (prema podacima iz Letopisa Baletske škole: 1981-1998):

U programima za Godišnji koncert naizmenično se navodi Mira Matić, Mira Matić Milenković Mira Milenković, Mira i Žarko Milenkovi ( u Tabeli sam ustalila Mira Matić); a balet *Vragolanka* je i pod nazivom: *La fille mal gardee, Uzaludna predostrožnost, Devojka lošeg ponašanja*, pa sam ustalila *Vragolanka*.

## Spisak upravnika Srpskog narodnog pozorišta: 1958-2018.

1. MILOŠ HADŽIĆ 23.06.1958. - 14.07.1979.
2. JOVANOVIĆ ZORAN 15.10.1979.-15.08.1983.
3. BELIĆ DUŠAN 23.05.1983.-04.06.1987.
4. INIĆ DRAGAN 05.06.1987. - 14.02.1988.
5. MARKOVINOVIĆ MIRJANA 15.02.1988.-25.03.1989.
6. JAJČANIN BOŽA 25.03.1989.- 05.1989.
7. RISTIĆ LJUBIŠA 05.1989.- 06.1990.
8. JANOSKI MIODRAG v.d. 20.06.1990.-01.05.1992.
9. KOVAČEVIĆ SINIŠA 01.05.1992.-25.11.1993.
10. INIĆ DRAGAN v. d. 03.11.1993.-10.10.1995.
11. DIVLJAKOVIĆ STEVAN 10.10.1995.-18.12.2000.
12. JATIĆ BRANISLAV v.d. 1 08.12.2000.-28.05.2001.
13. LALIĆ IVAN 04.06.2001.-31.03.2002.
14. INIĆ DRAGAN v.d. 01.04.2002.-06.09.2002.
15. PETROVIĆ MIODRAG 09.09.2002.-17.09.2003.
16. MLAĐENOVIĆ MILIVOJE 17.09.2003. sa prekidima do 25.11.2009.
17. ALEKSANDAR MILOSAVLJEVIĆ v.d. 25.11.2009.-31.08.2010.
18. ALEKSANDAR MILOSAVLJEVIĆ 01.09.2010.-27.07.2016.
19. Zoran Đerić 2017-

Spisak sačinila Ljubica Šugić (21. 2. 2018).

## Spisak šefova/direktora Baleta SNP: 1950–2019.

1. Marina Olenjina (7.3. 1950–31.7.1952; 25.8.1955–31.8.1957)
2. Georgi Makedonski (1.8.1952–31.8.1953;  
1.9.1954–15.8.1955; 1.9.1959–15.8.1964)
3. Maks Kirbos (1.9.1953–31.8.1954)
4. Jelena Vajs eložanski (1.9.1957–1.8.1959)
5. Iko (Ivan) Otrin (15.8.1964–5.8.1969)
6. Boris Tonin (Nikola Nikić) (16.8.1969–ž(12.3.1972)
7. **Žarko Milenković** (1972–1977)
8. Helmut Nedelko (1.9.1977–15.10.1979)
9. Ivanka Lukateli (16.10.1979 –19.2.1981)
10. Helmut Nedelko (20.2.1981–31.8.1982)
11. Erika Marjaš (1.9.1982–30.4.1983)
12. **Žarko Milenković** (1983)
13. Helmut Nedeljko (1.5.1983–??1986)
14. Mirjana Ruškuc (1986–1987)
15. Dobrila Novkov (15.5.1988–17.2.1989)
16. Biljana Njegovan (18.2.1989–15.6.1989)
17. Nada Kokotović (15.6.1989–1.6.1990)
18. Dobrila Novkov (1.8.1990.-1.3. 1991)
19. Rastislav Varga (1992–1994)
20. Erika Marjaš (1994–1999)
21. Gabrijela Tegleši Velimirović (1.9.1999–.12.2000)
- 22.. Dragan Jerinkić (27.12.2000–15.6.2001)
23. Endru Piter Grinvud\* (11.7. 2002–4. 11.2002)
24. Erika Marjaš (2004–2005)
25. Rastislav Varga (11.10.2005–10.10.2006)
26. Olivera Kovačević Crnjanski (1.7.2006–2012)
27. Boris Ladičorbić, v.d. (18.4.2012. –30.6.2012)
28. Vladimir Logunov (20.8.2012. – 19.8.2016)
29. Toni Ranđelović v.d. (21.1.2017. –1.1.2018).

\*Privremena uprava u SNP, u pojedinim periodima su osobe iz Kuće kraće vreme obavljale dužnost šefa baleta, na primer prvak Opere Rudolf Nemet, nakon odlaska B. Tonina 1972, ili Rade Vučić, prvak Baleta Narodnog pozorišta u Beogradu.

## Biogram Žarko Milenković

- 1928: Rođen 2. jula u selu Vitance (kod Despotova) kao najstarije dete u porodici sa četvoro dece, roditelja bez formalnog obrazovanja.
- 1935: Polazi u osnovnu školu u svom selu gde završava prva četiri razreda.
- 1939: Porodica se seli u Čupriju gde deca nastavljaju školovanje.
- 1940-1944: Tokom ratnih godina, nastava se u školama uglavno (nije) odvijala sistematski u (realnoj) gimnaziji.
- 1948: 4. februara zaposlio se kao službenik u Narodnoj banci Jugoslavije u Beogradu, igra folklor u Društvu koje su organizovali službenici banke; upisao se na Filozofski fakultete: Odsek za geografiju. Igra u folklornoj grupi Neven; 10. maja audiciju u Umetničkom ansamblu Centralnog doma JNA u Beogradu, gde upoznaje umetničkog rukovodioca, Marinu Olenjinu.
- 1949: Prelazi na Ekonomski fakultet na studije; Ansambl Centralog doma se rasformira.
- 1950: Februara je rešeno da se formira baletski ansambl u obnovljenoj Operi u Novom Sadu. (tada Vojvođansko narodno pozorište); 8. marta potpisan je Dekret o formiranju ansambla baleta pri obnovljenoj Operi u Novom Sadu sa stalno zaposlenim članicama (upravnik Jovan Konjović); 25. maj predstava baletskog ansambla *Šeherezada*. (uz operu *Pajaci*). 25. jul: pored *Šeherezade* nov balet *Noć na golom brdu* i *Sinfonijsko kolo* Jakova Gotovca (prva celovečernja baletska predstava).
- 1951: Upisao se na Višu pedagošku školu u Novom Sadu (smer srpska književnost).
- 1952: 25. oktobar odlazi na odsluženje vojnog roka do 31. augusta 1953.
- 1953: 1.septembra se vraća u baletski ansambl na početku sezone.
- 1954: U *Kopeliji* M. Kirbosa igra solo Mazurku (sa Verom Karić).
- 1955: Igre spremio u operi u jednom činu *Knez Ivo od Semberije* Isidora Bajića (zajedno sa Dušanom Kovačević i Krstom Kuzmanovskim).
- 1956: Koreografija u operi *Figarova ženidba*.
- 1957: U *Bahčisarajskoj fontani* G. Makedonskog igra Gireja, Nuralija, tatarskog zapovednika.
- 1958: U *Šeherezadi* G. Makedonski igra Sultana.  
U operi *Aida*: solisti Mira Matić i Žarko Milenković ukoreografiji M. Olenjine  
Diplomirao na Višoj pedagoškoj školi u N. Sadu.  
Venčanje Mire Matić i Žarka Milenkovića.

- 1960: jula, tekst, Afirmacija nepoznatih, Dnevnik, 19. juli 1960. (povodom Prvog festivala baleta u Ljubljani).  
Koreografija u operi *Prodana nevesta*.
- 1961: Koreografija u operi *Don Žuan*.
- 1962: 1. septembra odlazi u Gradsko pozorište u Triru (Nemačka).
- 1963: Novu sezonu provodi u baletskom ansamblu u Majncu, kao solist.
- 1963-64: Povratak u baletski ansambl u Novom Sadu.
1964. 15. decembra premijera *Đavo na selu* I. Otrina, uloga strica.
- 1965: 25. maj: *Pepeljuga* I Otrin, maćehine ćerke (zajedno sa Petrom Jerant);  
juli sa *Pepeljugom* gostovanje u Varni u Bugarskoj na Baletskom takmičenju;  
26. decembar *Baletske cipelice pričaju*, I. Otrin: Mazurka (sa Aleksandrom Barankovski);  
Valpurgijska noć sa Mirom Matić.
- 1966: 18. januar: *Kopelija* Vera Kostić.  
27. aprila za Godišnji koncer Baletske škole 3 koreografije pravi: na muziku S. Prokofjeva Drugi stav largeto iz Klasične simfonije; E. Grig, Stav iz svite br. 1 "Per Gint"; E. Grig Nokturno (sve tri u saranji sa Mirom Matić).  
14. jun: *Krčag* I. Otrina uloga oca (Don Lolo Zirafa);  
koreografija u opereti *Ljubičica sa Monmartra*;  
asistent koreografa u operi *Knez od Zete*.
- 1967: 26. januar, *1001 noć*, I. Otrina, asistent koreografa;  
Evnuh u *Šeherezadi* I. Otrina;  
14. mart Hilarion u *Žizeli* G. Makedonskog;  
Koreografija u opereti *Zemlja smeška*.
- 1968: 3. februar uloga Gamaša u *Don Kihotu* I. Otrina;  
aprila dobijaju ćerku Iris;  
20. maja uloga Majordoma U *Ščelkunčiku* I. Otrin;  
u Baletskoj školi predaje predmet Istorijske igre do 1972;  
Postaje invalid rada i prestaje da igra.
- 1969: Preuzima dužnost inspicijenta Opere sa baletom.
- 1970: Koreograf u operi *Tajni brak*;  
oktobar, inspicijent na gostovanju novosadskog baleta u Holandiji i Belgiji (sa B. Tinin).
1971. Preuzima mesto šefa Baleta (nakon odlaska B. Tonina).
- 1972: U Baletskoj školi predaje predmet Karakterne igre;  
Asistent koreografa u *Poljubi me Ket*;  
Koreograf baleta za decu *Vila Lutaka*;

- Šef baletskog ansambla (sa prekidima do 1978).
- 1973: Koreograf u opereti *Gospođica Žuži*.  
Radi sa folklornim ansamblom u KUD „Maksim Gorki“ u Novom Sadu do 1979.  
Koreograf u drami *Gastarbajter opera*, Ž. Žilnika (primio nagradu za koreografiju).
- 1974: 28. januar, intervju o otvorenim pitanjima ansambla (*Politika ekspres*, Beograd);  
Koreografija u operi *Baron Ciganin*;  
12. mart premijera celovečernjeg baleta *Rajmonda*;  
jula gostovanje *Rajmonde* na baletskom Bijenalu u Ljubljani.
- 1975: Koreograf u operama *Jama*, *Bank Ban*, *Faust*.
- 1976: 23. januar asistent koreografa u *Esmeraldi* I. Otrina.
- 1977: Maj: gostovanje u Rimu sa KUD „Maksim Gorki“;
- 1978: Asistent koreografa M. Štambuka u opereti *Mala Frolami*;  
asistent koreografa V. Pokorni, u operi *Prodana nevesta*.
- 1979: Inspicijent u Operi i baletu SNP;  
koreograf u operama *Don Karlos*, *Vesele žene Vindzorske*.
- 1980: Pomoćnik direktora i direktor Opere do 31. 7. 1980.
- 1981: 25. juna tekst u povodu 9. Bijenala baleta u Ljubljani (Dnevnik 25.6.1981, str. III).
1982. Koreograf u operi *Rigoletto*.
- 1983: Dužnost šefa baleta SNP-u;  
koreografija u operi *Nabuko*.  
Odlazi u penziju.
- 1989: Nagrada KPZ Iskre kulture (Дневник 28.12.1989, стр.17).
- 1992: 10. april, koreografija u opereta *Baron Ciganin*;  
Koreografija u mjuziklu *Violinista na krovu*.
- 1993: Koreografija u operi *Rigoletto*.
- 1994: 25. januar, koreografija u operi za decu *Ježeva kućica* i jednočinka *Medvedova ženidba*.
- 1999: Nagrada Zlatna medalja „Jovan Đorđević“ SNP-a.
- 2004: 14. februara primio milion dinara na nagradnoj igri Politike  
(izvor: Politika, 9.2. i 14.2.2004, str. A12 i A10).
- 2010: 24. maja Nagrada Marina Olenjina Udruženja baletskih umetnika Vojvodine.
2017. Umire Mira Matić.

\*Predstava je snimljena i za potrebe filma.

## Biogram Mira Matić Milenković (1934-2017)

- 1934: Rođena 17. septembra u u Novom Sadu u uglednoj novosadskoj porodici advokata Milana Miše Matića<sup>27</sup>; Majka Irma Kunc (1897-1987), službenica, potiče iz dvojezične i dvokonfesionalne porodice, otuda je od početka Mira Matić usvajala srpski i mađarski i nemački jezik u porodici.
- 1940: Još u predškolskom periodu uči balet u privatnim školama.
- 1941: Polazi u prvi razred osnovne škole.
- 1942: Umire otac (15.decembra), sahranjen u porodičnu grobnicu na Uspenskom groblju u N. Sadu.  
Majka, baka (majčina mati) i Mira nastavljaju život zajedno.
- 1945: Nakon oslobođenja
- 1947: 2 juna: igra „Tri drugarice“ na muziku Šopena (Valse a mol) kao učenica II razreda na Muzičkoj večeri Ženske gimnazije u Velikoj sali Doma kulture u Novom Sadu;  
u septembru se upisala u novotvorenu državnu Baletsku školu.
- 1948: Završava dva razreda u Baletskoj školi u jednoj školskoj godini.
- 1950: 25. juli igra Persijanku u *Bahčisarskoj fontani* M. Olenjine u baletu SNP-a.
- 1951: juna završava šestogodišnji Baletski odsek Pozorišne škole zajedno sa Rajkom Trbovićem Petrovim, Petrom Jerantom, Alenom Savić i Tatjanom Gucu, Nikolom Alimpić, Nikolom Petrov u klasi Maregite Debeljak.
- 1952: Igra u baletskom ansamblu SNP.
- 1953: Maturirala u Višoj mešovitoj gimnaziji „Svetozar Marković“ u Novom Sadu;  
Potpisuje ugovor u Balet SNP na početku sezone;  
10.10. igra u operi *Faust* Lepa Jelena „Valpurgijska noć“, koreografija G. Makedonski;

.....  
<sup>27</sup> Dr Milan Miša Matić, advokat (Novi Sad, 1896, N. Sad 15.12.1942). Maturirao u Srpskoj pravoslavnoj velikoj 1905. a pravo studirao u Koložvaru (klužu) i Budimpešti. Akademski stepen doktora prava stekao 1910. Posle prakse u Marošvašarhelju i Novom Sadu, položio 1914.u Budimpešti advokatski ispit, da bi od 27. marta te godine, pa do smrti vodio advokatsku kancelariju u NovomSadu. Spadao je među najspremnije civiliste-praktičare u Vojvodini. Veoma komunikativan, imao je široki krug prijatelja u svim slojevima društva. Pripadao je kraće vreme Davidovićevoj Demokratskoj stranci, ali se brzo povukao iz politike. Aktivan je bio u Advokatskoj komori i Vatrogasnom društvu kao dugogodišnji predsednik Saveza vatrogasnih društava za Banat, Bačku i Baranju.Bio je jedan od deseterice advokata Srba iz Novog Sada koji su u vreme okupacije u toku II svetskog rata prihvatile mađarske vlasti. Ali se on tada slabo pojavljivao na ulici, kancelariju je održavala supruga Irma (1897-1987) u svojstvu činovnice.“

(Izvod iz odrednice Enciklopedije Novog Sada, 2000, knj. 15, str. 160– 161.

- upisala se (kao vanredna studentkinja) na Filološki fakultet Odsek za francuski jezik Univerziteta u Beogradu.
4. decembra igra 2 uloge u baletu *Baletske impresije* G. Makedonskog.
- 1954: Uloga Delo i Svanildine drugarice u *Kopeliji* M. Kirobosa.
- 1955: Završila Nižu muzičku školu u klasi Ile Kasovic;  
završava Baletsku školu u klasi M. Debeljak;  
17. decembar učestvuje u *Labudovom jezeru* (mali labudi II čin) G. Makedonskog.
- 1956: 3. marta igra Služavke u *Lopov Gaspar* M. Olenjine;  
10. mart igra u operi *Prodana nevesta* (III čin);  
U operi *Faust* Lepa Jelena u Valpurgijskoj noći;  
Juna završava državnu Baletsku školu u klasi Margite Debeljak.  
Septembra počinje da predaje (honorarno) predmet Duetna igra (Klasična podrška) u Baletskoj školi u N. Sadu (VII i VII razred).
- 1957: Persijanka „Bahčisarjska fontana“ G. Makedonski.
- 1958: 5. juni Etiopljanka u Silviji J. Vajs Beložanski;  
5. decembar Smaragd u *Šeherezadi*, G. Makedonski;  
u operi *Aida* (II slika) solisitčka igra u koreografiji M. Olenjine;  
venčanje sa Žarkom Milenkovićem, solista u ansamblu baleta SNP-a.
- 1959: 7. maj 4 uloge u *Tri baleta*, G. Makedonski;  
1. novembar u *Virtuozni baleti* Plava ptica, G. Makedonski.
- 1961: 26. mart 2 uloge u *Na lepom plavom Dunavu* G. Makedonskog;  
5. novembar Biserka i Zvezda danica u *Ohridskoj legendi* P. i P. Mlakar.
- 1962: 11. mart Pas de deux u *Žizeli* G. Makedonskog;  
septembra odlazi u Gradsko pozorište u Trir (Nemačka);  
usavršavala se u studiju Voker u Parizu kod Bebe Ilić.
- 1963: U Državnom pozorištu u Majncu u Nemačkoj igra solističke uloge i usavršavala se u školi Rozele Hajtauer u Monte Karlu.
- 1964: 1. septembra povratak u Balet SNP-a (iz porodičnih razloga);  
13. oktobra Plemkinje u Karmini Burana I. Otrina;  
15. decembar 2 uloge: Jela i Prijateljice u *Đavo na selu* I. Otrina;  
Funkciju sekretara Baleta obavlja u sezoni 1964-1965. (koreograf i šef baleta je I. Otrin).
- 1965: 25. maj uloge Pepeljuge i Dobre vile u *Pepeljugi* I. Otrina;  
juli sa *Pepeljugom* (Dobra vila) gostovanje u Varni u Bugarskoj na Baletskom takmičenju;  
26. decembar 2 uloge u *Baletske cipelice pričaju* I. Otrina.

- 1966: 18. januar igra Svanildine drugarica u *Kopeliji* V. Kostić;  
27. aprila za Godišnji koncer Baletske škole koreografija na muziku S. Prokofjeva Drugi stav largeto iz Klasične simfonije; E. Grig, Stav iz svite br. 1 Per Gint; E. Grig Nokturno (sve tri u saradnji sa Žarkom Milenkovićem.
- 1967: 26. januar 2 uloge u *1001 noći*: Šeherezada i Pastirice I. Otrina.
- 1968: aprila, rođenje ćerke Iris;  
16. novembra u opereti *Mala Florami* (solo) koreografija I. Otrin;  
Klara u *Ščelkunčiku* I. Otrina;  
10. decembar Pas de Trois u *Labudovom jezeru* K. Tot.
- 1969: 17. januar uloga Benove verenica u *Labudovom jezeru* G. Makedonskog;  
14. april uloga Fler de Li u *Esmeraldi* I. Otrina.
- 1970: Gostovanje sa baletskim ansamblom u Holandiji i Belgiji sa B. Toninom.
- 1971: 3. januar Pas de Deux u *Žizeli* B. Tonina;  
6. april uloga Dadilje u *Uspavanoj lepotici* B. Tonina.
- 1972: 1. juni uloga Robinje u *Šeherezadi* B. Markovića;  
24. novembar uloga Kineskinje u Vili Lutaka Ž. Milenkovića
- 1973: 18. januar a uloga Emilije u *Otelu* H. Nojbauera.  
9. mart Pas de Deux u *Žizeli* G. Hadžislavkovića;  
20. april Kolet u *Vragolanki* I. Otrina;  
30. novembar Fraskita u *Karmen* I. Otrina.
- 1974: 12. mart Henrieta u *Rajmondi* Ž. Milenkovića  
jula gostovanje *Rajmonde* na baletskom Bijenalu u Ljubljani.  
12. decembar Indijanska princeza u *Petar Pan* V. Kostić.
- 1976: 23. januaar Fler u *Esmeraldi* I. Otrina.
- 1977: 28. april Berta (I čin) u *Žizeli* G. Hadžislavkovića.
- 1979: Asistentkinja koreografa *Teuta* F. Horvata;  
22. novembar asistentkinja *Priča sa zapadne strane* koreografa Š. Gerg.
- 1980: 28. februar asistentkinja koreografu *Ljubav za ljubav*, V. Bokadoro.
- 1981: 30. mart Mladoženjina majka u Ohridskoj legendi V. Kostić;  
septembra odlazi u penziju.
- 1983: 31. marta na Godišnjem koncertu Škole prenosi koreografiju *Susret na suncu* Ž. Milenkovića i *Adađo iz Ljubav za ljubav* V. Bokadoro.
- 1987: 4. april na Godišnjem koncertu uvežbava *Izgubljeno leto* D. Jerinkića; *Varijaciju iz Dok Kihota* Gorskog; *Adađo iz Bajadere* i *Adađo iz Korsara* Petipa, i *Adađo iz Vragolanke* I. Otrina;  
6. novembra umire majka Irma, sahranjena je na groblju u Petrovaradinu.
- 1989: 23. aprila na Godišnjem koncertu prenosi Pas de deux i *Adagio iz Začarane*

*lepotice i Bajadere* Petipa i dr.

- 1990: 15. maj na Godišnjem koncertu prenosi Pas de deux iz Žizele, Adađo iz Kleopatre S. Grebela.
- 1991: 21 april na Godišnjem koncertu prenosi iz Don Kihota i Bajadere Adađo Petipa.
- 1993: 29 april na Godišnjem koncertu prenosi 7 igara iz *Korsara i Bajadere*, Petipa, *Vragolanka* i Esmeralna I. Otrina, *Ščelkunčika*, (sama pravi koreografiju), *Orfej i Euridika* Balanšina, Poema Ž. Milenkovića.
- 1994: 21. decembar na godišnjem koncertu 5 numere uvežbala: *Orfej i Erudika* i *Silvija* Balanšina; iz *Začarane leptice* Petipa i iz *Rome i Julije* Makmilana.
- 1995: Rođenje unuka Danila.
- 1997: 20 aprila na Godišnjem koncertu uvežbala koreografiju B. Njegovan na Bramsovu Sonatu br. 3 za violinu.
- 1998: Prestaje saradnja u Baletskoj školi (Duetnu igru preuzima Rastislav Varga).
- 1999: Rođenje drugog unuka Luke.
2004. Porodica dobija na Loto-u milion dinara (Politika, 9.2. i 14. 2. 2004)
2010. 24. maja Nagrada Marina Olenjina Udruženja baletskih umetnika Vojvodine.
- 2015: Dobija nagradu UBUV zajedno sa Žarkom Mllenkovićem kao doajeni novosadskog baleta.
- 2017: Umire u Novom Sadu, sahranjena je na Uspenskom groblju u porodičnoj grobnici.

## Literatura

- Belegišanin, Milan (2012), *Šaputanje života: Marija Maca Kljajić, Pozorišni muzej Vojvodine*, Novi Sad. Dinjaški, Ksenija (2012-13), *Srpsko narodno pozorište: Balet, Almanah vojvođanskih pozorišta, Pozorišni muzej Vojvodine*, Novi Sad.
- Dragutinović, M ?? (1968) *Prolegomena za istoriju Opere i Baleta Narodnog pozorišta: pokušaj jedne sinteze, Jedan vek Narodno pozorišta u Beogradu: 1868-1968, Narodno pozorište, Beograd*, 103-157.
- Đurišić, Aleksandra (2006). *Indeksu opere i baleta*, Paideja, Beograd (2. prošireno izd.).
- Hadnađev, M(irko) (1974), *Rajmonda*, Aleksandra Glazunova, Pozorište, Novi Sad, 5, 7.
- Hadnađev, M(irko) (1975), *Crvenkapa, Tibora Hardi*, Pozorište, SNP, Novi Sad, 3, 8.
- Ignjatović, Iva (2014), „Prvih pola veka“ (u povodu obeležavanja 50 godina od osnivanja UBUS-a), *Orchestra*, Beograd, br. 59-62, 1-12.
- Ignjatović, Iva (2019), *Pedeset godina postojanja Udruženja baletskih umetnika Srbije (UBUS) od 1962. do danas*, UBUS, Beograd (u štampi).
- J.B-d. (1998), *Jezička pitanja u baletu*, Dnevnik, 8. maj 1998, Novi Sad, str. 11.
- Jovanović, Ljubica (2009), *Obuča koja pleše: obuča za umetnički i sportski ples*, Orchestra plus, 51/53, Beograd. 1-24.
- Karanfilović, Nataša (2011), *Postkolonijalna teorija i globalni feminizam*, Ivana Milojević i Slobodanka Markov (ur.), *Uvod u rodne teorije*, UNS i Mediterran, Novi Sad, 231-240.
- Klajn, Ivan i Milan Šipka (2006), *Veliki rečniku stranih reči i izraza*, Novi Sad, Prometej.
- Košničar, Sofija (1986),
- Krasić, Maja i Vesna Bajić Stojiljković (2017), *Maestro Branko Marković: monografija Koreos*, Beograd.
- Lelac, Milan ur. (1957), *10-godišnjica obnovljenog rada Opere Srpskog narodnog pozorišta, Srpsko narodno pozorište*, Novi Sad, 12 str.(program proslave: 23.11– 1.12.1957)
- Krčmar, Vesna et al. (2003-2004), *Balet: prvih 50 godina (1950–2003)*, SNP, Novi Sad.
- Krčmar, Vesna, Miodrag Milanović, Dušanka Radmanović (1998), *Pedeset godina Opere 1947-1997*, SNP, Novi Sad.
- Kuburović, Halid (2000), *Sarajevska baletna scena 1950–2000*, Narodno pozorište u Sarajevu, Sarajevo, 146-147.
- Marčeta, Jovana i Svenka Savić (2019), *Terminologija baleta: doprinos normiranju jezika u baletskoj umetnosti*, Teme, Niš (u štampi).
- M(ilenković), Ž(arko) (1960), *Afirmacija nepoznatih*, Dnevnik, Novi Sad, 19. juli 1960).
- Milenković, Žarko (1981), *U povodu 9. Bijenala baleta u Ljubljani u tekstu Dani skladne igre*, Dnevnik 25.6.1981, Novi Sad, str.III.
- Milenković, Žarko (2003-204), *Pogled u nazad: Balet SNP:1950-2000*, Krčmar, Vesna et al., *Balet: prvih 50 godina (1950-2003)*, SNP, Novi Sad, 151-160.
- Mišić, Ljiljana (1976), *Dečji balet 'Crvenkapa' Tibora Hartiga*, Pozorište, SNP, N. Sad br. 3, str. 3.
- Mišić, Ljiljana (1979), „Dvoje iz prve generacije: sa starom zgradom u penziju odlazi prva generacija igrača odnegovana u Baletskom odseku u Novom Sadu“, *Pozorište*, 1979-1980, SNP, N. Sad, 10-11).
- Mišić, Ljiljana (2000), *Žarko Milenković*, Enciklopedija Novog Sada, Novi Sad, knj. 15, str. 36-37.
- Mišić, Ljiljana (2000), *Mirjana Matić Milenković*, Enciklopedija Novog Sada, Novi Sad, knj. 15, s. 37-38.

- Mišić, Ljiljana (2011), *Umetnička igra u Novom Sadu od 1919. do 1950. godine, I deo*, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad.
- Mišić, Ljiljana (2016), Žarko Milenković; Mirjana Matić Milenković, *Enciklopedija Srpskog narodnog pozorišta*, Novi Sad.
- Mišić, Ljiljana (2009), *Umetnička igra u Srbiji – putokaz istraživačima – Novi Sad*, Orchestra plus: konci vremena, Orchestra, Beograd, 51/53. 1–16.
- Obradović Ljubinković, Vera (2016), *Koreodrama u Srbiji u 20 i 21. veku: rodna perspektiva*, Zavod za ravnopravnost polova, Novi Sad.
- Petkovska, Tatjana i Đurđica Jovanovska (2006), *Monografski studii za baletskata umetnost vo Makedonija (1948-2005)*, Print Poing, Skoplje.
- Pokrovski, Boris (2015), *O operskoj režiji*, Zavod za kulturu Vojvodine, Novi Sad.
- Ranković, Mirjana-Adi (2017), *Mali rečnik baleta*, Standard 2, Beograd.
- Rakić, Branka (1982), *Jugoslovenska baletska scena: 1950-1980*, IRO Veselin Masleša, Sarajevo.
- Rakić, Branka (1995), *Baletsko takmičenje u Novo Sadu*, Pozorište, 6-7, mart-april, SNP, Novi Sad, 15-16.
- Ruškuc, Bogdan (1986), *Nove knjige o baletu*, *Dnevnik*, 17. decembar 1986, str. 9.
- Savić, Svenka (1972), *Oživele lutke: uz predstavu Vila Lutaka u Ben Akibi*, *Dnevnik*, Novi Sad, 3.12.1972.
- Savić, Svenka (1973), *Otelo*, *Dnevnik*, Novi Sad, 21.1.1973.
- Savić, Svenka (1974), *Dopadljiva predstava Petar Pan*, *Dnevnik*, Novi Sad, 24.12.1974. 8
- Savić, Svenka (1974), *Rajmonda – odlična predstava*, *Dnevnik*, Novi Sad, 14. mart 1974.
- Savić, Svenka (1978), *Dopadljiva predstava Pipi Duga Čarapa: libreto i koreografija Iko Otrin, gost iz Maribora*, *Dnevnik*, 23.10.1978, str. 12.
- Savić, Svenka (1976), *Da li se varaju mala deca? Crvenkapa uz muziku T. Hartiga u koreografiji Ž. Milenkovića*, *Dnevnik*, 29. novembar 1976. (preštampano u *Pogled u nazad: Svenka Savić o igri i baletu*, priredile Veronika Mitro, Vesna Krčmar, Marijana Čanak, 2006, Futura publikacije i Ženske studije i istraživanja, str. 181-183.)
- Savić, Svenka (1981), *Od Novog Sada do baletske scene u Moskvi: umetnički portret Erika Marjaša Brzića (1961-1981)*, *Srpsko narodno pozorište 1861-1986*, SNP, N. Sad, 531-538.
- Savić, Svenka (1981), *Tri lika primabalerine: povodom premijere Labudovo jezero Petra Ilića Čajkovskog*, *Dnevnik*, Novi Sad, 12.12.1981.
- Savić, Svenka (1982), *Povodom jugoslovenskog baletskog takmičenja (Novi Sad, 18–21. decembar 1982)*, *Polja*, Novi Sad, br. 287, str. 48).
- Savić, Svenka (1983), *Jezik pozorišne kritike Elija Fincija, Jovana Hristić, Pozorišna predstava i jezik kritike, Sterijino pozorje*, Novi Sad, 90-95.
- Savić, Svenka (1996), *Konjić Grbonjić: balet u dva dela i osam slika, prvi put izveden u Moskvi 1969 godine*, *Dnevnik*, Novi Sad, 6.10.1996.
- Savić, Svenka (1997), *Ortografija i terminologija u tekstovima o baletu, Jezik danas*, Matica srpska, Novi Sad, br. 4, 10-13. Preštampano u: V. Mitro i dr., *Pogled u nazad: Svenka Savić o igri i baletu*, Futura publikacije i Ženske studije i istraživanja, Novi Sad, 120-124.
- Savić, Svenka (2002), *Bajkovita slikovnica: Maks i Moris: novosadska mlađa publika dobila je igrivu, duhovitu i dinamičnu predstavu u kojoj će moći da uživa*, *Dnevnik*, Novi Sad, 8.10.2002. str. 15).
- Savić, Svenka (2004), *Erika Marjaš Brzić, Svenka Savić, 55 godina Baletske škole u Novom Sadu*, Futura publikacije, Novi Sad, 100-1011.

- Savić, Svenka (2004), Matić Milenković Mira, Svenka Savić, 55 godina Baletske škole u Novom Sadu, Futura publikacije, Novi Sad, 35-40.
- Savić, Svenka (2004), Nikola Uzelac, Svenka Savić, 55 godina Baletske škole u Novom Sadu, Futura publikacije, Novi Sad, 119-121.
- Savić, Svenka (2005), *Pipi Duga Čarapa*, Pozorište, SNP, Novi Sad, mart-april, str. 13.
- Savić, Svenka (2006), *55 godina Baletske škole u Novom Sadu*, Futura publikacije, Novi Sad.
- Savić, Svenka (2006), Libreta praizvedbi Lidije Pilipenko (1981-1997), V. Mitro i dr. V. Mitro i dr. Pogled u nazad: Svenka Savić o igri i baletu, Futura publikacije i Ženske studije i istraživanja 59-65.
- Savić, Svenka (2006), Kako napisati kritiku baletske predstave? V. Mitro i dr. Pogled u nazad: Svenka Savić o igri i baletu, Futura publikacije i Ženske studije i istraživanja, Novi Sad, 125-135.
- Savić, Svenka (2017), Katarina Ismailova77, Nova Misao, Zavod za kulturu Vojvodine, Novi Sad, br. 33, 20-23.
- Savić, Svenka (2018), *Erika Marjaš*, Ženske studije i istraživanja i Futura publikacije, Novi Sad.
- Savić, Svenka (2018), Baleti za decu: povodom obeležavanja 70 godina postojanja Baleta u Srpskom narodnom pozorištu: 1972-2017, *Accelerando*, Beograd, br. 3.
- Savić, Svenka (2018), Prikaz: Mišić, Ljiljana, Umetnička igra u Novom Sadu od 1919. do 1950. godine: I deo (2009) – II deo (2011), Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad. *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku*, br. 58, Novi Sad, 2018, str. ??
- Savić, Svenka (2018), Olga Bruči: operna umetnica nepravedno zapostavljena u istoriji Opere, Bogdan Đaković, Nenad Ostojić, Nemanja Softić (ur.), Život i delo Rudolfa Bručija: kompozitor u procepu između estetika i ideologija – zbornik radova Univerziteta u Novom Sadu, Akademija umetnost, Matica srpska, Novi Sad, 210-237.
- Savić, Svenka i Vera Obradović Ljubinković (2018), Ženski likovi u baletima Rudolfa Bučija: praizvedba Katarina Ismajlova77, Bogdan Đaković, Nenad Ostojić, Nemanja Softić (ur.), Život i delo Rudolfa Bručija: kompozitor u procepu između estetika i ideologija – zbornik radova, Univerzitet u Novom Sadu, Akademija umetnost, Matica srpska, Novi Sad, 31-52.
- Serebrennikov, Nikolaj, N. (1988), Podrška u duetnoj igri (prevod sa ruskog Aleksandra Ketig), Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad.
- Stefanović, Jelena (2017), Svileni koža i pileće srce: rodni stereotipi u romanima iz lektire za osnovnu školu, Pokrajinski zavod za ravnopravnost polova, Novi Sad.
- Sujić Vitorović, Mire (1991) *Politika*, 23. januar 1991.
- Šuvaković, Miško. (2012). Bogdanka i Dejan Poznanović. Zagreb: Institut za istraživanje avangarde – Novi Sad: MSUV – Beograd: Orion Art.
- Teglaši Velimirović, Gabrijela (2003-2004), Balet devedesetih, V. Krčmar et al., Balet: prvih pedeseto godina, SNP, Novi Sad, 174-179.
- Teglaši Velimirović, Gabrijela (2006), Balet da li se to jede? Srpsko narodno pozorište, Novi Sad.
- Todorović, Nede (2017) Izuzetni parovi u Srbiji u XX i XXI veku, Zepter books, Beograd.
- Vaganova, J. A. (1949), Osnovi klasičnog baleta, Znanje, Beograd (drugo izdanje 1977).
- V jugoslovensko baletsko takmičenje, *Pozorišta*, 14. januar 1991: Novi Sad, 14–20. januar 1991. uz priloge tekstova Branke Rakić, Milice Zajcev, Mire Sujić Vitorović, Ksenije Dinjaški.

*Es ist nie zu spät...*  
NIKAD NIJE KASNO





### **Prof. dr. Svenka Savić**

Rođena 16.6.1940. godine u Gospođincima. Diplomirala 1964. i magistrirala 1969. na Filozofskom fakultetu (Osek za južnoslovenske jezike) UNS i doktorirala 1977. godine na Filozofskom fakultetu (Odeljenje za psihologiju) UB u Beogradu. Redovna profesorka Univerziteta u Novom Sadu u užoj naučnoj oblasti Psiholingvistika od 1988. Profesorka emeritus Univerziteta u Novom Sadu od 2010.

Nakon diplome u Srednjoj baletskoj školi u Novom Sadu (1959) i članstva u ansamblu Baleta SNP (1960-1968), usavršavala se u Lenjingradskoj baletskoj školi (1967-1968).

### **Najznačajnija dostignuća u nastavi, nauci i struci**

Uvela nove interdisciplinarne predmete koje predaje: na redovnim studijama Analiza diskursa; na posleddiplomskim Psiholingvistika, na ACIMSI Centru za rodne studije UNS (na magistarskim, master i doktorskim studijama): Rod i jezik, Teorije roda, Metodologija rodni istraživanja, Feministička teologija. Mentorka 91 diplomskih, 14 magistarskih, 11 master, 11 doktorskih radova iz oblasti interdisciplinarnih istraživanja jezika (Analiza diskursa, Psiholingvistika, Feministička teologija, Romologija. Školsku 1979-80. provela je na Odseku za psihologiju Univerziteta u Kaliforniji u Berkliju (kod profesora Dana Slobina) na osnovu Fulbrajtove stipendije. Rukovodila je dugogodišnjim projektom „Psiholingvistička istraživanja“ na Filozofskom fakultetu UNS na kojem je formiran Novosadski korpus razgovornog (srpskog) jezika.

Sama, ili u koautorstvu, objavila: preko 750 naučnih i stručnih radova, 30 knjiga, povezane sa lingvistikom i drugim disciplinama; jedan udžbenik iz Analize diskursa, a posebno je napisala 4 knjige iz oblasti baleta: Balet (1995), 55 godina Baletske škole u Novom Sadu (2006), Erika Marjaš (2018), a njene tekstove priredile su u knjizi Pogled u nazad: Svenka Savić o igri i baletu (2005) saradnice (V. Mitro, V. Krčmar, M. Čanak).

Organizovala (zajedno sa saradnicama) brojne naučne skupove nacionalog i internacionalnog karaktera uglavnom fokusirane na različita pitanja jezika-žena-roda.

Dobitnica priznanja: za životno delo Uduženja baletskih umetnika Srbije (2017); Medalje za kulturu za ukupno stvaralaštvo u 2011. godini Zavoda za kulturu Vojvodine (2012); Priznanje za poseban doprinos ravnopravnosti polova i emancipaciji žena Vlade AP Vojvodine (2003), Zlatnu plaketu za životno delo „Jovan Đorđević Srpskog narodnog pozorišta (2010) i nagradu 2.Međunarodnog salona knjiga „Laza Kostić“ za knjigu Balet (1996).

### **Doprinos razvoju Univerziteta u Novom Sadu**

Inicirala, organizovala i vodila na UNS: Letnju školu: srpski jezik, istora i kultura (1997-1999); Školu romologije (2003-017); a na ACIMSI Centar za rodne studije UNS i inicirala (zajedno sa saradnicama) formiranje studija na postdiplomskom i doktorskom nivou i rukovodila njima (2003-2008; 2010-2017).

### **Odabrane publikacije**

- 1.Savic, Svenka (1980). How Twins Learn to Talk: A Study of the Speech Development of Twins from 1 to 3, Academic Press, London, 195 str.
- 2.Savić, Svenka (1985), Narativi kod dece, Filozofski fakultet, Novi Sad. 144 str.
- Savić, Svenka (1993). Diskurs analiza, Univerzitet u Novom Sadu, Novi Sad, 163 str.
- 3.Savić, Svenka (2002). Feministička teologija, Futura publikeaicje, Novi Sad, 245 str.
- 4.Savić, Svenka (2015). Profesorke Univerziteta u Novom Sadu: životne priče, Futura publiakcije i Ženske studije i istraživanja, Novi Sad, 523 str.
5. Savić, Svenka (2016). Kako je muški rod od devica: visokoobrazovana romska ženska elita u Vojvodini, Futura publikacije i Ženske studije i istraživanja, Novi Sad, 450 str.
6. Savić, Svenka (2018). Erika Marjaš, Futura publikacije i Ženske studije i istraživanja, Novi Sad, 196 str.