

ПОЗОРИШТЕ



балет

Лав Н. Толстој / П. И. Чајковски

КАРЕНЬНА

кореограф и редитељ:
Крунислав Симић
диригент:
Микица Јевтић
сценограф:
Саша Сенковић

костимографкиња:
Мирјана Стојановић Маурич
дизајнер светла:
Марко Радановић
асистенткиња кореографа:
Оксана Сторожук



Учествују прваци, солисти
и ансамбл Балета
и Оркестар Опере СНП-а

ПОЗОРИШТЕ

ГОД. LXXXVIII 2021/2022. ЛИСТ СРПСКОГ НАРОДНОГ ПОЗОРИШТА

април – јун 2022.

ДРАМА

- Сестра Ерос, брат Танатос: Критика за представу *Код вечиће славине* | **Светислав Јованов** 3
- Зиме нашег незадовољства: Критика за представу *Слеја мрља* | **Ана Тасић** 5

ФОТО-РЕПОРТАЖА

- Дан Српског народног позоришта: са уручења медаља, награда и похвала, 28. марта 2022. 6

ОПЕРА

- Опера са луткама: О неким елементима опере *Владимир и Косара* | **Зоран Ђерић** 10
- Реализам сна: О раду на опери *Владимир и Косара* | **Александар Николић** 12
- Дуги акорд и ослушкивање његовог одјека | **Ивана Илић Киш** 15
- Премијера опере Стевана Дивјаковића *Владимир и Косара* | **Олена Пушкаш** 16
- Две успеле оперске премијере у СНП-у: *Владимир и Косара* и *Крос ојера* | **Борислав Хложан** 18
- Троје композитора, троје либретиста, три европске нације:
рађа се *CrossOpera* | **Ћилберто Мион** (превела Јелена Лагатор) 21
- Сан, Лејл у Ејијат* и *А Ви, шџа Ви знаје о будућности*? О *CrossOperi* | **Алан Нилсен** (превела Јелена Лагатор) 23

БАЛЕТ

- Љубав Ане и Вронског или питање храбрости: Интервју са Круниславом Симићем,
кореографом и редитељем балета *Ана Карењина* | **Снежана Субић** 27
- Симфоније за Карењину: Из музичког опуса П. И. Чајковског | **Микица Јевтић** 30
- Ана Карењина – комад живота у ком не можете имате све | **Ивана Илић Киш** 31

ИЗ УМЕТНИЧКЕ АРХИВЕ И БИБЛИОТЕКЕ

- У сусрет јубилеју Опере СНП-а | **Милена Лесковац** 36

ИЗ ИСТОРИЈЕ НАШЕГ ПОЗОРИШТА

- Глумац је или идеалиста или спекулант | **Невена Јанаћ** 40
- О глумачком ансамблу | **Невена Јанаћ** 41
- Пишите драме! | **Невена Јанаћ** 42
- Активност СНП-а из Новог Сада у Земуну у XIX веку | **Милован Здравковић** 43

„ПОЗОРИШНА ПРИЧА“

- Ритам машина | **Ласло Блашковић** 46

IN MEMORIAM

- Дејан Мијач | **Александар Милосављевић** 48
- Бранислав Крстић | **Олга Радман** 51

ИЗЛОГ ИЗДАЊА СНП-а

- Књиге и лист „Позориште“ 52

ПОЗОРИШТЕ

ГОД. LXXVIII 2021/2022. ЛИСТ СРПСКОГ НАРОДНОГ ПОЗОРИШТА
април – јун 2022.

Српско народно позориште
Позоришни трг 1, Нови Сад
Телефон: +381 21 66 21 411
ISSN 0352-907X
www.snp.org.rs

Први број Позоришта у издању Друштва за Српско народно позориште изашао је 26. децембра 1871, а последњи, недатиран, 1908. године. Године 1880. и 1883. лист није излазио, а 1881/82. издаван је као годиште сезоне. У том периоду Позориште је уређивао Антоније Хаџић. Од 5. новембра 1909. до 31. јануара 1910. лист уређује Јован Грчић, најпре под именом Позориште, а затим Ново позориште. Уредници листа Позориште у новој серији 1968–2005: Зоран Јовановић (1968–1977), Звездана Шарић (1977–1979), десет бројева у сезони 1979/80. уредили: Милица Остојић, Мирко Петковић и Гордана Торбица; Јасмина Њаради (фебруар – мај 1981), Лазар Васић (октобар 1981 – март 1982), Смиљана Лагатор (јуни 1992 – март 1993), Весна Крчмар од 1983. до 2005; од 2007. Александар Милосављевић; од 2008. до 2015. Даринка Николић (електронско издање за сезоне 2013/2014. и 2014/2015); од марта 2021. Александар Милосављевић.

Фотографије у броју: Архив СНП-а, Архив НП Београд, Музеј позоришне уметности Србије - Београд, Миомир Ползовић, Бранислав Лучић, Александар Рамадановић, Срђан Дорошки, Владимир Величковић, Rolando Paolo Guerzoni, Souheil Michael Khoury, Бојан Квргић и фотографије у слободном приступу са званичних електронских портала.

CIP - Каталогизација у публикацији
Библиотеке Матице српске, Нови Сад

792(497.113)

ПОЗОРИШТЕ / главни и одговорни уредник Ласло Блашковић.
- Год. 1, бр. 1 (26. дец. 1871)-год. 34, бр. 8 (1909) ; год. 1, бр. 9 (1909)-год. 2, бр. 24 (1910) ; н.с., год. 36, бр. 1 (1968/1969)-год. 75, нов. (2008/2009) ; год. 76, март (2020/2021)- . - Нови Сад : Српско народно позориште, 1871-1910 ; 1968-2009 ; 2021- . - 30 cm

Повремено.

ISSN 0352-907X = Позориште (Нови Сад)

COBISS.SR-ID 16329986



За издавача:
АЛЕКСАНДАР СТАНКОВ, управник СНП-а

Редакција:
АЛЕКСАНДАР МИЛОСАВЉЕВИЋ,
уредник овог броја
мр ИВАНА ИЛИЋ КИШ
НЕВЕНА ЈАНАЋ
СОЊА ВИДАКОВИЋ САВИЋ
др МИЛЕНА ЛЕСКОВАЦ
ЛАСЛО БЛАШКОВИЋ
др ЗОРАН ЋЕРИЋ

Гرافички уредник:
СОЊА ВИДАКОВИЋ САВИЋ
Компјутерски слог:
ЉИЉАНА БИЛБИЈА

Фотографија на корицама, из балета
„Ана Карењина”, у насловној улози Ана Ђурић:

СНП фото СРЂАН ДОРОШКИ

Штампа:
ФУТУРА д.о.о, Нови Сад

Тираж:
300

Светислав Јованов

Сестра Ерос, брат Танатос

Момчило Настасијевић, *Код вечиће славине*,
режија Соња Петровић, Српско народно позориште,
премијера 21. фебруара 2022.



Соња Исаиловић и Стефан Вукић,
сцена из драме *Код вечиће славине*
фото В. Величковић

„Личности су снажне и не сасвим неуверљиве, дијалог има нешто од нужне природности, и готово сам сигуран да је само питање дана када ће најзад једно наше позориште учинити напор да ову драму прикаже.“ Требало је да прође шездесет шест година (магични број?) да би очекивања Борислава Михајловића Михиза поводом Настасијевићевог култног комада *Код „Вечиће славине“* – исписана, гле, у Новом Саду – била не само уверљиво потврђена, него и сјајно превазиђена његовом прексиноћном поставком у Српском народном позоришту, у режији Соње Петровић.

У аутентично симболистичком драмском опусу Момчила Настасијевића, које Миодраг Павловић назива „позориште сенки прострелено кобима“, драма *Код „Вечиће славине“* представља ако не камен темељац, а оно свакако репрезентативни случај. Тематика инцестом узроковане коби, позиционирана у (за ове просторе) архетипски простор кафане, исказана елиптичним језиком који тежи заумном, артикулисана заплетом по моделу делимичне ретроспекције, заснована на фолклорном наслеђу а усмерена ка трагичкој неминовности: сваки од ових елемената мање или више дефинише, али ниједан не исцрпљује природу Настасијевићеве поетске и „музичке“ драме.

Уоквирене прологом и епилогом – у којима се, у драмској „садашњици“, мире синови Сирчанина и Подољца, Магдалениних удварача страдалих у међусобном обрачуна (због љубави али и бремена породичне омразе!) збивају се три секвенце Настасијевићеве „страсне и заумне“ коби. У првој, четрдесет година раније, Магдалена и Роман, одгајани (од помало јуродиве) Тине као брат и сестра, након спознаје да потичу од различитих мајки, али истог оца, откривају снагу неодољиве међусобне страсти – којој Роман умиче изолацијом од људи (чује се само мелодија његове флауте), док Магдалена налази јалову утеху бацањем у вртлог заводништва и разврата. Друга секвенца, која непосредно следи, предоча-

ва Магдину троструку голготу: егзибиционистичку игру моћи са женама Сирчанина и Подољца, неуспели покушај да се, сестринском емоцијом потисне страст у односу на Романа, и најзад, самоубилачку игру завођења која окончава смрћу Сирчанина и Подољца. У трећој секвенци, која се збива четврт века пре друге, аутор нам предочава насилне околности рађања главних протагониста (брутално силовање „конобарица“ Тине и Смиљке од стране тиранског кафеџије Рапе), као и различите типове реакција двеју мајки (Смиљкино бекство, Тинино лудило), које ће проузрочити већ поменути ланац збивања. Поставивши у средиште драмског интереса инцест као вид врхунског преступа („коби“), Настасијевић тежи да, кроз заплет прожет насиљем и страстима, помири димензију античке неминовности коју сугеришу мотивација (инцест, бремене породичног проклетства), са аспектом фолклорно утемељене, заумне симболике, на коју упућује атмосфера и емотивна страна главних ликова – а све то кроз прегнантиан језик, који осцилира од суровог до етеричног.

Настасијевићева драма, која истовремено баштини натуралистички мотив и фолклорну атмосферу Боре Станковића (Миодраг Павловић), али и симболистичку мелодију па и поетику Метерлинка (концепт „Душе“), спада у сценски најзахтевније предлошке наше модерне драме. Утолико је сценско тумачење Соње Петровић, које је реализовала са младом глумачком екипом СНП-а и сјајним тимом сарадника, предвођених драматуршкињом Мином Петрић, вредније пажње. Аутентичност, пробојност и снага овог тумачења произлазе – можда првенствено – из једног поетичког (не само редитељског!) обрта. Наиме, док сценске поставке наших драма, заснованих на комбинацијама фолклорног симболизма и мелодрамског натурализма, углавном теже да емоцију/страст предоче тек као један од елемената тог фолклора (или фолклорног „светоназора“), Соња Петровић „обрће игрицу“. У њеној поставци *Код вечиће славине* (изостављање наводника указује на

промену симболике), читав фолклорни (митолошки, легендарни) контекст је стављен у функцију презентовања саге о уклетој љубави – тачније, *йреџворен у ѿек један од сасѿојака йоѿресне и заумне онѿоло-ије сѿрасѿи*.

Такав обрт, парадоксално, омогућава да сви *виѿални елеменѿи* фолклорног наслеђа – у садејству са одабраним елементима античког обрасца трагике – уверљиво оживе. На визуелно-мизансценском плану, о томе сведочи слојевито динамизирани простор: од зденца са кружном оградом у првом плану (који од симбола чистоте постаје клоака нагона), преко низа провидних застора у позадини са вишеструком функцијом (Романова вечна тамница, али и симболични простор Магдалениног потонућа у разврат), до лајтмотива венца ружа – који се из опипљивог симбола девојачке страсти преображава у (пројектовану) крваву мрљу насилног ероса, а потом у сив пејзаж емотивне пустоши. На плану радње и мотива, овакав „унутрашњи“ преокрет резултира својеврсним емоционалним, али и симболичким „згушњавањем“. Занемарујући, наиме, поделу на чинове, редитељка градира јединствени низ „дијалектике жеље“, уз помоћ трију жаришта. Магдаленино и Романово међусобно емоционално самооткривање је „полазна основа“; она се „разлама“ на аналогне призоре одрицања – Романовог, пасивног (вечна самоизолација) и Магдалениног активног (тражење утехе у „присвајању света“ кроз разврат – монолог „господарице Славине“). Најзад, демонско разрастање страсти добија аутентичан сценски врхунац призором у којем се, паралелно са смртносним обрачуном Сирчанина и Подољца, коначно реализује – дабоме, ритуално-симболичким средствима – инцестуозни сусрет Магдалене и Романа – сусрет који потресно показује да, када се достигне план судбинског, нестаје свака условност фолклора и свака арбитрарност магије. Коначно, у овом призору, у сучељавању дистанце („постдрамских“ средстава) и ритуалности (фолклорних мотива) пулсира *лудило йреливања између Ероса и Танѿјоса*.

Визуелно-сценска сложеност поменутог призора – који, уосталом, поентира дотадашње и на изврстан начин усмерава наредне секвенце представе – умногоме дугује и складном садејству режије са префињеним драматуршким рукописом Мине Петрић (садејство које су већ демонстрирале у представи *Девојчица са шибицама*). Но, да би се, не само у реализацији овог призора, него и у на нивоу читаве радње, достигао ниво на којем – како поводом Настасијевићевог комада напомиње Слободанка Владив Гловер – „актери превазилазе своје телесно битисање кроз екстазу“ – били су потребни одговарајући глумци. И ту је Соња Петровић одиграла свој најсмелији, а уједно и најзрелији потез: определила се за глумце претежно млађе генерације, предвође-

не, уз Стефана Вукића, њеним већ опробаним тандемом Соња Исаиловић – Бојана Милановић (уз старијег Ненада Пећинара).

Вођен не само аутентичношћу редитељског концепта, већ очигледно и неком врстом животног, генерацијски условљеног става (расположења?) у односу на тематику, глумачки ансамбл је остварио представу у којој, упркос многих замки на нивоу жанра, стилских искушења, бројних нијансирања у атмосфери и језичких зачкољица, нема слабог места. Штавише, присуствовали смо једној од ретких прилика у којој нове глумачке енергије, креативно се сучељавајући, на наше очи сазревају захваљујући аутентичној режијској поставци. Такав контекст је, између осталог, омогућио Вукашину Ранђеловићу да, у улози Стојана/Топе, уобличи своју досад најверљивију креацију. Стефан Вукић, се, пак, првенствено у улози Романа (игра и Рапу) представио као истинско откривење: суптилан и слојевит у агресиви, ефектан и снажан у пасивности – то је тек наговештај његових несумњивих могућности. Игра Бојане Милановић, пред којом је био концептуално најтежи задатак – из повишене тензије лудила средовечне Тине вратити се у полетну невиност „тек јуродиве“ девојке – донела је узбудљив спој заумне кобности и застрашујуће патологије, увек на високом нивоу. Но, најзначајнији извођачки елеменат ове представе – у сваком случају, елеменат који јој у кључним тренуцима подарује димензију ирационалне мудрости и клиничке лудости у исто време – јесте игра Соње Исаиловић као Магдалене. Страхотну а задивљујућу трансформацију – најдубљу међу онима који (по Настасијевићу) „лове а уловљени“ – то јест, прелаз од урањања у забрањену страст, преко хистеричног самопорицања, до поништавања себе посредством прихватања света – Соња Исаиловић изводи суверено, водећи посматрача кроз све стилске и жанровске регистре: подједнако убедљива у стишаној концентрацији одрицања, као и опасном сјају лудила.

Коначно, уместо закључка, подсетићу на једну Бајронову опаску: „Велика је љубав оних који се воле у греху и страху.“ Али када је реч о овој поставци *Ког вечиѿе славине*, било би сасвим примерена парафраза: велика је храброст оних, који овако даровитим људима пружају позоришну шансу. Отуда се може рећи да је, после прекисиноћне премијере Настасијевићевог комада, за Српско народно позориште добитак трострук: уверљиво и аутентично тумачење домаће „класике“; спознаја да „постдрамска“ средства имају ефекта само као *орјански* чиниоци позоришне визије; и, last but not least, одлучујући корак у сазревању нове глумачке првакиње.

Криѿика је објављена на йорѿалу Маѿазин off, offns.rs, 24. фебруара 2022.



Радое Чулић и Хана Селимовић, сцена из драме *Слепа мрља*, фото В. Величковић

Ана Тасић

Зиме нашег незадовољства

Слепа мрља, по мотивима античких трагедија, режија Андреј Мажери, Српско народно позориште, Нови Сад, премијера 15. априла 2022.

Драмска снага политике и судбине избија из радње представе *Слепа мрља* румунског редитеља Андреја Мажерија, настале према мотивима античких трагедија *Антигона*, *Цар Едип* и *Бакхе* (драматургија Космин Станила и Ионут Сочу). Њен почетак је несвакидашње снажан; радњу отвара емотивно изражајна, интроспективна песма на енглеском језику, коју пева Хана Селимовић, у улози Антигоне, израђаване низом трагичних догађаја у Теби. На пему се наставља њен изазован монолог, који такође десакрализује трагично, и овде утврђујући сродност између трагедије и гротеске. Овај увод се одвија изнад огромне, симболичке рупе, и испред решетка које ће се ускоро подићи, разоткривајући живот разорен кугом и ратом, свет који добро познајемо.

Развој радње доноси градацијски пад снаге почетка, због преоптерећености њених бројних токова, прошлости и садашњости, реалистичког и ирационалног, аналогног и дигиталног. Пратимо савремену причу о Едиповој (Бранислав Јерковић) охолој власти у Теби у којој се појављују нови сојеви заразе, и где медији, друштвене мреже и нове технологије препознатљиво креирају стварност. Пара-

лелно са призорима његовог политичког и породичног живота, стилизовано уобличене Јокасте (Сања Микитишин) која цвркуће око Едипа заокупљеног политичким бригама, поред мале Антигоне (Искра Шимон) и Исмене (Анђела Пашчан), Полиника (Аљоша Ђидић) и Креонта (Милован Филиповић), тече и ток будућности, уз старију Антигону и Исмену (Соња Исаиловић), као и ритуална линија хора Баханткиња.

Драматуршки превише умршена и претенциозна, сценска радња је знатно ослабила естетске вредности успешних решења, којих има у изобиљу. Од поменутог увода, преко детаљно осмишљеног сценског простора (сценограф и костимограф Адриан Балкау), вешто изведених музичких и кореографских делова, до изазовних критичких мисли о савременом свету, огледалу античких образаца. Антигона и Исмена се боре против деструктивног патријархата, траже политичке промене и женске принципе владања, у нашем времену жестоких превирања, на крају једног света, и на почетку другог.

*Кријика је објављена у „Полицији“
28. априла 2022.*

28. март 2022:

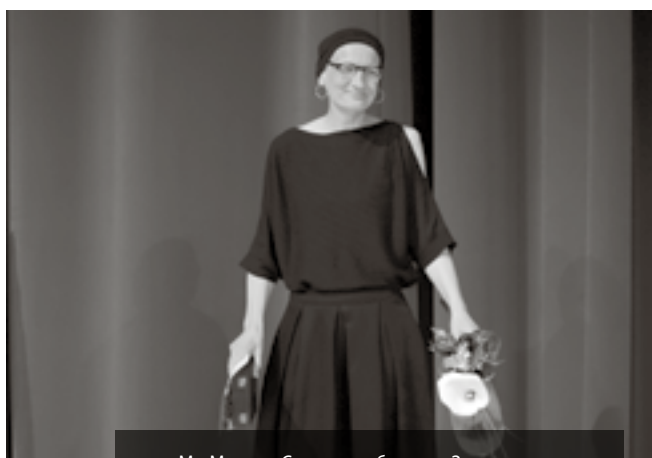
Дан Српског народног позоришта



Управник СНП-а Александар Станков уручује Златну медаљу
управници Галерије Матице српске Тијани Палковљевић Бугарски



Вера Новковић, директорка Српске Читаонице у Иригу
прима Златну медаљу



Мр Марина Сремац, добитница Златне медаље



Др Зоран Ћерић прима Златну медаљу



Југ Радивојевић, директор Београдског драмског позоришта – добитник Сребрне медаље



Управник СНП-а Александар Станков уручује Сребрну медаљу Вукашину Танурџићу из агенције „Кућа Чуваркућа“



Др Милена Лесковац прима Бронзану медаљу



Милорад Ђилас прима Бронзану медаљу



Драгиња Вогањац, глумица



Сања Ристић Крајнов, глумица



Ана Ђурић, првакиња Балета



Андреј Колчериу, првак Балета



Самјуел Бишоп, солиста Балета



Марко Радановић, дизајнер светла



Борис Нинов, нототекар



Катарина Кљајић, солисткиња Балета



Горан Крнета, бас



Милена Кротић, солисткиња Балета

Зоран Ћерић

Опера са луткама

О неким елементима опере Владимир и Косара
Стивана Дивјаковића

Луткарска опера (*opera dei pupi*), један је од распрострањенијих жанрова луткарског позоришта. Претпоставља се да *opera dei pupi* потиче од старогрчких луткарских представа из времена Сократа и Ксенофонта. Широку распрострањеност стекла је у Европи (Италија, Немачка, Аустрија, Мађарска), средином 18. века. Са посебном симпатијом луткари су користили музичка дела Хајдна (Franz Joseph Haydn, 1732–1809), Перголезија (Giovanni Battista Pergolesi, 1710–1736), Оффенбаха (Jacques Offenbach, 1819–1880), Доницетија (Domenico Gaetano Maria Donizetti, 1797–1848), Маснеа (Jules Massenet, 1842–1912), Моцарта (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756–1791), Вагнера (Wilhelm Richard Wagner, 1813–1883), Прокофјева (Сергей Сергеевич Прокофьев, 1891–1953) и других. Луткарска опера је настала у 16. и 17. веку и првобитно је означавала „магични спектакл“, представу у којој су се гледаоци дивили сценским чудесима, одушевљавали екстраваганцијом. Уз учешће фарсе, пантоми-ме, балета и певања.

У првој половини 18. века у европским земљама велику популарност су стекле луткарске опере Јохана Гилфердинга (Johannes Gilferding). О садржају његових опера може се судити по текстовима његових молби градоначелницима немачких и пољских градова, како би му дозволили да у њима игра представе „с посебним фигурама, помоћу којих ја изводим целу оперу: фигуре су високе лакат и по, изводе све радње које су карактеристичне за живе особе; многе од тих комедија изведене су из Овидијевих дела, на пример *О Херкулесу и Алчести*, *О Јасону и Медеји*, *О Персеју и Ангромеди*, *О Аурори и Тиџану* и многе друге, више од 50 комада, испуњених машинеријом и биће представљени честим изменама сцена“. Сличне опере је давао у Москви и Санкт Петербургу 30-40-их година 18. века немачки луткар Јохан Зигмунд (Johann Sigmund). Опште познате су такође луткарске опере које је компоновао Јозеф Хајдн, за позориште марионета кнеза Николаја Јосифа Естерхазу.

У 20. веку, играјући луткарске опере, признање је стекло Салцбуршко позориште марионета (1913), које је основао професор Антон Ајхерт (Anton Eichert). Између многих представа на његовом репертоару, издвајају се: *Ојмица из Сераја* (нем. *Die Entführung aus dem Serail*, К. 384), опера у три чина Волфганга Амадеуса Моцарта, која је писана у форми

музичке игре (*Singspiel*), *Басџијен* и *Басџијена* (једна од најкраћих Моцартових опера, једночинка, настала је када је Моцарт имао само дванаест година и представља једно од првих његових остварења), која подсећа на дечју игру и друге (последња је с великим успехом извођена током Другог светског рата, у Циришком позоришту марионета. У верзији Циришког позоришта Басџијен је представљен као црни јарац – симбол ђаволске моћи, а Басџијена као бела овчица, симбол чистоте и невиности). Ипак, највећу популарност је стекла опера за децу *Пећа и вук* Сергеја Прокофјева. У луткарским позориштима Западне Европе, Америке, Јапана, можемо набројати неколико десетина њених успешних поставки. Једна од најбољих представа је она коју су поставили енглески луткари Реј и Џоан да Силва (Ray & Joan daSilva), у Норфолку, 1980. године.

Недостатак савремених оперских поставки је у томе што се оне, по правилу, изводе уз фонограм. Изузетак је опера *Риолејшо* Ђузепе Вердија (Giuseppe Verdi, 1813–1901), у Театру Сергеја Обрасцова, коју је поставио А. Деников (2003). Спектакл је урађен заједно са дирекцијом Марсељског међународног позоришног фестивала. Уникатност ове луткарске опере је у томе што је Деников, овладавши великим гласовним дијапазоном, изводио основне вокалне партије.

Српско народно позориште се, почетком 2022. године, многим неочекивано, укључило међу она позоришта која су на свој репертоар ставила дело које није луткарска опера, али има елементе овог изузетног луткарског жанра. Опера *Владимир и Косара*, новосадског композитора Стевана Дивјаковића (који је сам написао либрето, према истоименом либрету Петра Прерадовића и трагедији *Владислав* Јована Стерије Поповића), под диригентском палицом госта из Бугарске Диана Чобанова (репризним извођењима диригује Микица Јевтић), у режији Александра Николића (који је и аутор сценографије), у кореографији Александра Илића, у костимима Сенке Раносављевић, поред оперских солиста, хора, балета и деце, има и неколико лутака, које је креирала Сандра Никач.

Будући да у овом тексту акцентујемо луткарске елементе, упознаћемо вас са овом изузетном сценском уметницом.

Сандра Никач је рођена у Београду, 1987. године, где је завршила историју уметности на Филозофском факултету, а потом и сценографију на Факултету примењених уметности. Постдипломске студије – мастер позоришног дизајна (специјализација луткарство) завршила је на *Royal Welsh College of Music and Drama* у Кардифу. Учествовала је на различитим радионицама које се баве дизајном, израдом, тех-



Дарија Олајош Чизмић и Стефан Микан, фото С. Дорошки

нологијом и анимацијом лутака и објеката у земљи и иностранству. Добитник је прве награде за позоришну лутку на конкурс *Marionetas e Outras Formas de Animar* у Еспињу, у Португалу, 2017. године. Тренутно је на докторским уметничким студијама сценског дизајна на Факултету техничких наука у Новом Саду. Неке од најновијих њених креација су: *Прича о мајци*, Х. К. Андерсена, у Малом позоришту „Душко Радовић“ у Београду (дизајн сценског простора, костима и лутака, премијера 7. маја 2021) и *Пустоловине Тила Врајолана*, по драми Маријане Ајзенкол, драматизација Виде Давидовић (дизајн лутака и сценографије, Позориште лутака „Пинокио“, Београд, премијера 9. марта 2020) и лутке у опери *Владимир и Косара* (СНП, премијера 28. марта 2022).

Лутке, као својеврсну персонификацију људских нарави (што ме асоцира на филм *Златни компас* (*The Golden compass*, 2007), екранизацију првог романа трилогије *Њејове мрачне ствари – Северна светлост* Филипа Пулмана (Philip Pullman), у којем се људске душе приказују као животиње), имају само главни јунаци опере *Владимир и Косара*.

Владимира, дукљанског краља (има више солиста који га изводе: Стеван Каранац, Марко Живковић, Бранислав Цвијић), непрестано прати бели јелен (кога анимира Стефан Микан). Косару, Самуилову кћи (такође више солисткиња је пева: Дарија Олајош Чизмић, Марија Јелић, Верица Пејић), прати бела кошута (коју анимира Лука Станковић), док Владислава, Самуиловог синовца (такође више извођача:

Бранислав Станков, Стефан Павловић), прати црни вук (кога анимира Марко Мићић). А ту су, неизбежни, врани гавранови. Животиње су персонификације ликова, али, будући да су лутке, оне су и много више од тога.

Самуил, бугарски краљ (играју га Васа Стајкић и Страхиња Ђокић), персонификован је као златни медвед. Уистину, он нема своју лутку, него само фантазмагорични одраз, али и он се уклапа у основну идеју да се главни ликови ове опере представе и животињским фигурама (лутке, сенке), и тако се још снажније истиче њихов карактер, као и трагизам њихових личности.

Из редитељске експликације све је јасно: представа је онирички реализам, или реализам сна. Звери су „слике из наше подсвести, магична светлост, небеска тела, мистериозни објекти, персонификоване личности и архетипске фигуре које носе етносемантичко значење из митолошког бестијаријума. Косара има свој одраз у сребрној кошуту, Владимир у сребрном јелену“ (А. Николић).

Иако либрето то није предвидео, редитељ је у оперу увео и четврту димензију – то је управо поменута персонификација у животиње, а како су оне лутке, можемо ову димензију означити и као луткарску. Она је овде како би нагласила антагонизам, борбу добра и зла, светлу и тамну страну. Неслућена, поетички сасвим оправдана, ова, луткарска димензија даје опери *Владимир и Косара*, жуђени онирички ореол и симболички потенцијал.

Александар Николић, редитељ

Реализам сна

О раду на ојери
Владимир и Косара
Стевана Дивјаковића,
према истоименом
либрећу Пејтра
Прерадовића и Ђрађевићу
Владислав Јована Стерије
Појовића, премијерно
изведена 28. марта 2022.



Никола Станков (дечак Владислав)
и Лука Станковић, фото С. Дорошки

Опера је уметност синтезе. Али шта она у опери подразумева? У свом суштинском преплитању опера делује на гледаоца на следећи начин: тон прича бојом, боја речима, реч музиком, музика светлом, а светло прича покретом. Само у таквом хомогеном садејству опера има велику моћ да омађија гледаоца и да га одведе у свет снова којем најбоље одговара онирични, нереалистични жанр. Такав жанр смо одабрали као израз наше представе - онирични реализам, односно реализам сна. У визуализацији представе постоји много материјалних елемената који упућују на реалност, као што су монументална црква на сцени, историјски костими, али разграђивањем тих детаља и даљим одвијањем радње залазимо дубље - у свет кошмара наших ликова. Тако се појављују звери, слике из наше подсвести, магична светлост, небеска тела, мистериозни објекти, персонификоване личности и архетипске фигуре које носе етносемантичко значење из митолошког бестијаријума. Сваки лик прати одговарајућа звер: Косара има свој одраз у сребрној кошути, Владимир у сребрном јелену. Те животиње нису случајно одабране. Они јесу краљ и краљица шуме коју посматрамо као један неуређен простор у којем не важе правила цивилизоване заједнице, али је велика шанса за ту заједницу када њоме влада добри, питоми јелен, сребрн, достојанствен, који је заштитник других. Уз њега је верна сребрна кошута краљевски достојанствена.

У класичној оперској поставци имамо три елемента: текст, музику и драмски подтекст који говоре о ликовима, али у овој поставци додајемо и четврту димензију, персонификацију сваког лика. На исти начин је и наш главни антагониста, Владислав приказан као црни вук, који и јесте главни предатор у шуми, крвожедан, али и који је усамљен, често и одбачен. У представи смо се бавили анатомијом зла, како човек постаје вук. Иако либрето не предвиђа ту линију радње, композитор је оставио у партитури широк простор који је за редитеља благослов. Дивјаковићев либрето и музички материјал не обавезују редитеља, напротив, дају му сву слободу и у том смислу



Дарија Олајош Чизмић (Косара), Стеван Каранац (Владимир)
фото С. Дорошки

је ова сарадња велика срећа за мене, јер могу да допринесем уметничким изразом. Тако је Владислав приказан трима ликовима. По либрету он је одрасли мушкарац (баритон), али је у нашој представи његова рањива страна приказана у дечаку Владиславу а његова најтамнија страна - у вуку. Редитељско-драматуршким уписивањем добили смо причу о Владислављевом детињству, које се заснива на историјским чињеницама да је цар Самуило убио његовог оца, мајку, читаву породицу и оставља Владислава као дечака, последњег из династије. Ко је доживео такву трауму сигурно је да не може да одрасте у здраву јединку. А, то је опомена да морамо да се с љубављу и поштовањем односимо према сваком појединцу како не бисмо неким својим суровим и немилосрдним поступком узгајили „Владислава“. Тада смо сами криви за све такве које смо створили, за сву љубав коју им нисмо дали, за сву грубост и немилосрдност коју смо показали према другоме, јер одсуство љубави рађа огорченост, мржњу, рат. Они који су најострашћенији су најчешће способни да стигну најдаље, некада до самог врха, до оних који су (као у грчкој трагедији) одговорни за целу заједницу. Ако су чисти – они ће повести заједницу у светлост, у супротном – заједница иде ка суноврату. Колико је љубав покретачка снага толико је и мржња снажна. У представи имамо три потпуно различита владара: старог цара Самуила који је приказан као господар Балкана, као што је медвед господар балканских шума па је и његов фантазмагорични одраз златни медвед, моћан, доминантан, насилан, способан, али не и лукав. У историји Самуило је створио царство које се простирало од Новог Сада, на северу, до Солуна, на југу, и од Црног мора, на истоку, до Медитерана на западу. Како се царство брзо изградило, тако се брзо и окрунило и нестало. У представи таквог моћног златног медведа видимо на умору, на одру и видимо каква је судбина сваке творевине која је, као Вавилонска кула, брзо и лако створена али ни на чему стварно утемељена. Имамо други тип владара, Владимира и питомог јелена који је спреман да се жртвује, да први истрчи пред вука и заштити кошту. Први се жртвује јер нас учи шта значи улога жртве. Оно што је најважнија тачка је то да је једна личност жртвовала свој живот и срећу оних који су му блиски. Међутим, након хиљаду година од ове легенде, та жртва је као семе које је пало у земљу из које расте у клас и које ће, опет, дати друга семена. Иако се Владимиров живот завршава нагло, он инспирише хиљаде људи да се питају шта је борба за истину, за своју породицу, шта је велика храброст и може ли се тиме спречити зло. Свесно жртвовање, као што је то и у античкој трагедији, као чин, као велико дело и став који мора да се брани.



Бранислав Станков (Владислав), фото С. Дорошки



Бранислав Станков (Владислав), фото С. Дорошки



Васа Стајкић (Самуил), фото С. Дорошки

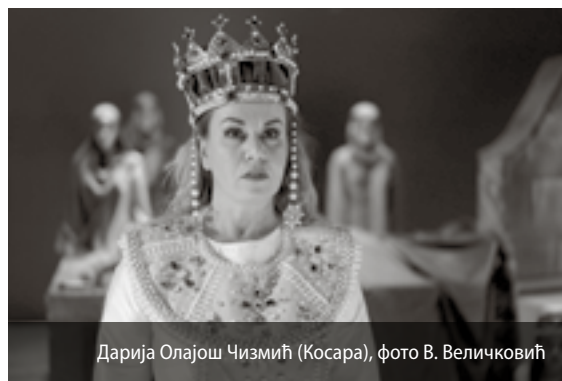
Васа Стајкић (Самуил), фото В. Величковић



Стеван Каранац (Владимир), фото В. Величковић



Дарија Олајош Чизмић (Косара), фото В. Величковић



То је демонстрација истине да зло није победило. Зло није спремно да жртвује удобност, а камоли живот, а у нашој опери Владимир не само да се жртвује за целу заједницу него постаје инспирација. Не смемо заборавити да је он и светитељ који инспирише. Трећи модел владара је Владислав, антагониста. И не треба да нас чуди што су њихова имена блиска – један влада миром, а други влада жељом за славом. Експресионистичким редитељским поступком сваки лик је разбијен на неколико подликова; Владислав је и баритон, и дечак као слика доброг, и најцрњи вук – све време га гледамо како се трансформише, до окајања. Он мора, на крају, да убије вука у себи који га непрестано хушка и подстиче на зло, на рат тиме што га преплаши, хушка га на освету тиме што га подсећа на оно што га је болело и хушка га на мржњу тако што му говори да је невољен. То су механизми које ће публика препознати не би

ли их у сопственом животу освестила. Ако Владислав успе да савлада тог вука, да га препозна као нешто што је у њему самом и што га тера на најгоре, схватиће шта је урадио и молиће за опроштај. Косара такође доживљава неправедну судбину, убијају јој оца, брата, супруга, али она је контратежа нашем антагонисти. Она доказује да ће остати достојанствена и показује праву краљевску величину. Она је четврти владар, жена-владар која је, као сребрна кошута питома и остаје чиста до краја. Важно је да публика током представе промишља о делу и да има емотивни процес, да буде освешћена о томе шта све може да се деси, али и шта све не сме да допусти да се деси. Дакле, публика може да буде охрабрена добрим, племенитим и великим делима, као што је ова легенда оставила бескрајно значајне тековине на којима почива култура. ☺



ансамбл Балета у опери *Владимир и Косара*, фото С. Дорошки

Ивана Илић Киш

Дуги акорд и ослушкивање његовог одјека

Исконска важност средњовековних животописа није само у историјским чињеницама забележеним у малобројним сачуваним материјалним културним добрима. Њихова веродостојност, или оспоравање утемељено на новим научно-истраживачким подухватима, јесте у портретисању личности, афирмацији моралних и религиозних идеја, учвршћивању националне атмосфере и у књижевним врлинама - и усмених и писаних форми. На овом месту ће бити добро да се сетимо како је говорио Милан Кашанин, један од најобразованијих интелектуалаца 20. века и најзначајнијих историчара средњовековне књижевности и ликовне уметности, најзаслужнијег што се за средњовековно фресколикарство чуло по свету: „Пропаст наше народне и дворске средњовековне епске поезије и љубавних песама један је од највећих наших културних губитака, коме је равна само опустошеност наших средњовековних градова“.

Средњовековна, изразито наративна и драматична легенда о Владимиру и Косари сва је у догађајима и дијалозима, с протагонистима и антагонистима усклађеним у есенцији њихових карактера, па не чуди што се и Лаза Костић носио мишљу да од ње начини трагедију у стиховима. Трагове тог споја нежности и драматике препознајемо и у стиховима које изговара Косара: „Или ме удај сада за краља

Владимира, или знај да ћу пре умрети него за другога поћи“ (*Лейбойис йойа Дукљанина*), или Владимир: „Сладак си ти, животе, но и сва твоја сласт једина је слобода; колико л’ си без ње горак и чемеран!“ (драма Лазара Лазаревића *Владимир и Косара*, 1829), па Владислав: „Шта је човек, који славе није имао, кад му славољубије напрасно разжеже? Он је разјарено море које острове дави, земљу поткопава да несистости својој већи простор утврди“ (Стеријин *Владислав*, 1843).

Одјек дугог акорда, који после читања остане у уху, ослушкујемо и у делима савременика, рецимо Аце Поповића: „Више кнеза зелен бор израста. А врх драге румена ружица. Па се вије ружа око бора. Као свила око ките смиља“ (сценска бајка *Владимир и Косара*, 1988), или Милована Витезовића: „Буди налик на морски гребен у који непрекидно силни таласи ударају, а он и даље остаје чврст, док се око њега диже и стишава разјарена вода“ (*Свећа љубав*, 2009), дакле писаца мудријих за један миленијум. Тако до нас допиру призори пређашњих епоха, а оно најређе – озвучена легенда – имали смо прилике да је слушамо у концертној поставци *Владимира и Косаре* Стевана Дивјаковића, произведене 2017. у Српском народном позоришту. Оваква верзија је понудила импресиван музички доживљај, доказујући да је савремена српска оперска литература

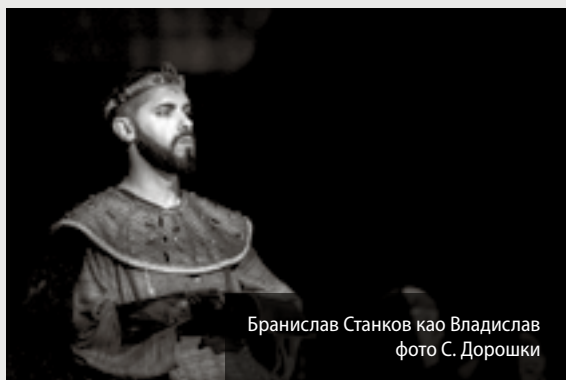
обогатена новим изузетно вредним делом, што констатују позитивне критике (Б. Хложан, Г. Крајачић, „Дневник“, 2017), те буди наду да ће опера добити на репрезентативности коју заслужује.

И, ево, опера је коначно у савременом језичком руху која сажима у себи средњовековну, народну и романтичну музику, у драмским валерима редитељског имажинативног поступка интонираних у персонификованим и сноликим призорима, у одрицањима зарад љубави и мира, у вртлогу ритуалног кола, први пут пред публиком у години Новог Сада - европске престонице културе. У одјеку дугог акорда спојили су се звуци прошлих векова и данас у њему разазнајемо нежне речи љубави које никад нису минуле с усана заљубљених Владимира и Косаре, као да их доноси неки тајанствени ветар, исти онај који је вековима уназад исушивао дубоке бразде друмова и узбукивао воде, а данас хучи кроз опустеле средњовековне куле. Сазвучје призива и слике предела којима су пролазили гласници, војске, крвници, праведници, и зетски краљ је полазио у сужањство и жртвовање - путем који се укршта са стазама којима шестаре звери.

У одјеку дугог акорда стиже уметничка парафраза о светлости љубави која се никад не гаси, ни после хиљаду година, у језгровитом поетском исказу ослоњеном на најстарије наслеђе уметности – усмену традицију која је истински културни почетак, по духу и пореклу древнији од осталих споменика. ❧



Стеван Каранац (Владимир),
Никола Баста (Радован) и део Хора
фото: С. Дорошки



Бранислав Станков као Владислав
фото С. Дорошки

Олена Пушкаш

Премијера опере Стевана Дивјаковића *Владимир и Косара*

У Српском народном позоришту,
28. марта 2022.

Комплетна музичко-сценска реализација опере *Владимир и Косара* остварена је у сарадњи са Европском престоницом културе у оквиру програмског лука „Сеобе“ и презентована је као спектакуларни културни догађај који сједињује велику екипу наших врхунских уметника. Кроз најкомплекснију уметничку форму они су нас подсетили на једну епизоду из историје нашег поднебља као и вечите дилеме и моралне вредности које често заборављамо. Како је истакао нови управник СНП-а Александар Станков, неговоње домаће баштине и савременог стваралаштва спада у један од основних задатака најстаријег српског театра. У том смислу опера *Владимир и Косара* је одличан избор јер је реч о делу истакнутог новосадског композитора, заснованом на десет векова старој легенди насталој у Вељим Николићима код Бара.

Премда смо ово дело Стевана Дивјаковића већ чули пре пет година у концертној верзији, визуелно-сценски аспект много је значао за атрактивност и целовитост доживљаја. Маштовит и искусан редитељ Александар Николић засновао је своју поставку на преплитању реалности и кошмарних снова, помно пратећи музику која упркос суровој причи о издаји и борби за власт, тече у изразитој лиричности и прозрочној, архаичним сазвучјима обојеној оркестрацији која обавија фолклорне мелодије. Присуство животиња које све време прате радњу и персонификују карактер ликова, донело



Никола Баста (Радован),
Катарина Поповић (девојчица Косара),
Маја Андрић (Мара), Дарија Олајош Чизмић (Косара),
фото С. Дорошки

је поетичну димензију и непрекидну живост на сцени, а тајновиту чар легенде древних времена донеле су fine игре светлосних ефеката.

Посебно бих истакла сјајне костиме Сенке Раносављевић у земљано-црвеним нијансама са раскошним детаљима на одеждама протагониста, као и упечатљиву плесну сцену на почетку II чина у кореографији Александра Илића.

У солистичкој подели на премијери су учествовали: Стеван Каранац, Дарија Олајош Чизмић, Ваца Стајкић,

Бранислав Станков, Никола Баста, Маја Андрић и Горан Крнета. Иако су сви професионално припремили своје улоге, на премијери је недостајало јачег волумена и снажнијег емотивног набоја на врхунцима арија, због чега су поготово сцене постављене у дубини позорнице биле надјачане звуком оркестра.

Гостујући диригент из Бугарске Диан Чобанов углавном је држао под контролом све извођаче, а оркестар који је обиловао фино извајаним и испреплетеним колоритним линијама

разних инструмената као и складан, дикцијски перфектан хор остварили су најупечатљивије моменте.

Треба још рећи да је композициона техника и форма ове опере окренута ка раноромантичарској традицији, и једноставној, певљивој мелодичности. Драмски моменти су краткотрајни, без оштрих дисонанци, тако да опера у целини зрачи племенитим осећањима праштања, кајања и помирења.

*Из емисије „Домаћа музичка сцена”,
Радио Нови Сад, 30. мај 2022.*



чланови ансамбла Балета
фото С. Дорошки



чланице хора
фото В. Величковић

Борислав Хложан

Две успешне оперске премијере у Српском народном позоришту

Владимир и Косара и Крос ојера

Непоколебљива посвећеност музици и сопственој уметничкој мисији која је у протеклом периоду, упркос пандемијског „затварања“ театарских кућа, обележила деловање чланова оперског ансамбла СНП, настављена је у новој сезони врло амбициозним подухватима, међу којима су веома значајни стављање на репертоар опере *Владимир и Косара* еминентног новосадског композитора Стевана Дивјаковића, као и извођење јединственог међународног копродукцијског подухвата *Крос ојере* која је објединила извођачке снаге три оперске куће из Италије, Аустрије и из Србије.

Потресни трагизам *Владимира и Косаре*

Премијера Дивјаковићеве опере *Владимир и Косара*, која је својевремено већ доживела концертно представљање, дочекана је са великим ишчекивањем новосадских љубитеља опере, а њено извођење, 28. марта на сцени „Јован Ђорђевић“ сада у форми комплетног и спектакуларног сценско-музичког догађаја, потврдило је оправданост помених високих очекивања. Занимљива симболика стекла се приликом ове оперске праизведбе, која је започела у 20 часова и 22 минута, као својеврсно заокружење програмске целине „Сеобе“ Европске престонице културе, а ова премијера такође је била посвећена обележавању значајног јубилеја – седамдесет пете годишњице од оснивања Опере СНП.

Тематску основу либрета, који је према претходном истоврсном тексту Петра Прерадовића и Стеријиној трагедији *Владислав* приредио сам композитор, чини легенда о трагичној судбини дукљанског кнеза Владимира и бугарске принцезе Косаре, базирана на историјским чињеницама из преднемањићког периода наше повеснице из десетог века, забележеним у историјским изворима, у *Лейопису њоја Дукљанина* и хроници византијског писца Јована Скилице, као и у српској усменој традицији.

Као композитор изразитог афинитета према сценско-музичком стваралаштву Стеван Дивјаковић се, радећи на овој опери, определио за тему и ауторски приступ у којима се сусрећу универзалност литерарног предлошка и историјском периоду и амбијенту примерена експресивност савременог музичког израза, уз остваривање складног препле-

та музичких, драматуршких и сценских елемената. Средњовековна повест о љубави и трагичној судбини дукљанског кнеза Владимира, (либретом и народним предањем преименованог у краља) и бугарске принцезе Косаре, потоње Владимирове супруге, као сиже мрачних шекспировских обрта у којем се на неочекиван начин и драматично сусрећу мотиви љубави и оданости, вероломства, издаје и крвавих сукоба око власти и у којима страдају сви протагонисти, пружила је композитору инспиративно полазиште за стварање живописне тонске фреске у којој пред гледаоцима оживљавају личности и збивања наше древне прошлости. Сцене Владимировог заточеништва у Преспи, обелодањивање његове љубави према принцези Косари, кћери његовог тадашњег непријатеља бугарског цара Самуила, који га на молбу кћерке ослобађа, допушта им да се венчају и враћа га на власт у Дукљу, и након свега издаја Самуиловог сестрића, цара Владислава, који убија Владимира не обазирјући се на сопствену заклетву на заветном крсту, уобличиле су ову потресну оперску трагедију.

Инвентивним драматуршким интервенцијама редитеља Александра Николића збивања на сцени осмишљена су у својеврсном преплету временских планова, приказујући закулисне сцене претходних династичких борби и злочина који су претходили убиству злосрећног дукљанског владара и трагичном окончању љубави недужних и рекло би се, јединих праведних личности опере, Владимира и Косаре. Додатни значењски слој представи донело је још симболично и занимљиво сценско коришћење лутака-животиња, јелена и кошуте, као својеврсних митолошких паралела приказа односа двоје главних јунака, као и црног вука, који се појављује као мрачни, анимални пандан вероломног убице Владислава.

Као резултат настала је упечатљива оперска представа жустрог темпа, оцртана музичким ткивом бујне и племените изражајности, дискретно прожетим елементима древне црногорске фолклорне традиције, стилски блиском својеврсном неоромантизму. Дивјаковићева музика је природно и логично градила и осликавала развојни драматуршки лук опере, од прве сцене доласка дукљанских ратника у Преспу у маршевском ритму, дуета и терцета глав-



Маја Андрић (Мара), фото В. Величковић



Горан Крнета (Давид), Катарина Поповић и Лена Галић (девојчица Косара), Никола Радојчић (дечак Владислав), фото В. Величковић



Никола Баста (Радован), фото В. Величковић

них протагониста, преко масовних хорских сцена и балетско-играчких интермеца, до завршне сцене покајања и лудила краља Владислава, која је закључила дело.

Изузетно успелу глумачку и певачку креацију улоге дукљанског краља Владимира остварио је Стеван Каранац, подједнако уверљиво тумачење улоге Косаре пружила је Дарија Олајош Чизмић. Тумачење роле Владислава, Самуиловог вероломног сестрића поверено је Браниславу Станкову, у улози бугарског краља Самуила наступио је Васа Стајкић. Улогу Владимираовог пријатеља Радована тумачио је Никола Баста, док је у улози Маре наступила Маја Андрић.

Премијерним извођењем је сугестивно дириговао гост из Бугарске Диан Чобанов. Сценографско решење осмислио је редитељ Александар Николић, кореограф успешних балетских тачака је Александар Илић, костимографиња је Сенка Раносављевић,

хор је припремила Весна Кесић Крсмановић, лутке је креирала Сандра Никач, а дизајнер светла је Марко Радановић.

Успешна премијера опере *Владимир и Косара* остварена у копродукцији Српског народног позоришта и Фондације „Нови Сад – европска престоница културе“ била је нови велики театарски тријумф новосадске оперске куће, који поново доказује да домаће оперско стваралаштво треба да има значајније место на репертоару и да оно и те како има шта да понуди и да пружи нашој публици.

Оперски сан о спасењу

Иако је музика немоћна пред топовима, а уметност тешко да може одразити данашњу страхотну реалност ратова и избеглиштва, савремени ствараоци суочени са изазовима времена не одустају од покушаја да својим делима осветле и проникну у нејасне токове овога нашег узбурканог и трагичног доба, који стављају хуманост на најтежа искушења. Један такав, несвакидашње храбар и значајан покушај представља и *Крос ојера*, настала као заједнички међународни подухват оперских уметника из Италије, Аустрије и Србије, која је 8. априла у Српском народном позоришту премијерно представљена новосадској публици.

Рад на припреми *Крос ојере* започет пре три године објединио је креативне снаге младих стваралаца из трију оперских кућа: Театра комунале „Павароти-Френи“ из Модене, Државног позоришта из Линца и Српског народног позоришта из Новог Сада, у покушају да својом уметношћу превазиђу и просторну раздвојеност, као и конвенционалне жанровске и тематске оквири опере и дају сопствени одговор на отворена болна питања данашњице. Поменути пројекат насловљен као *Крос ојера – друјосѝ, сѝрах и оѝкриће* усредсређен је тако на једну од доминантних тема савременог света - миграције, у настојању да се и на овај начин представи сва трагичност судбина ових невољних изгнаника, завитланих у туђину, у којем се они сусрећу са смртним опасностима, непријатељством и неразумевањем. Ово несвакидашње дело у чијем настајању су били укључени троје композитора, као и изабрани млади оперски солисти и музичари из три оперске куће, обухватило је заправо три оперске једночинке особених и разнородних изражајних карактеристика, које су ипак биле тематски уклопљене у целину какву је сугерисао сам наслов. После премијерног извођења у децембру у Модени, сада су и љубитељи музике у Новом Саду имали прилике да се упознају са овим изузетно занимљивим савременим оперским делом.

На почетку вечери изведена је опера *Сан* истакнуте новосадске композиторке Јасмине Митрушић (такође и ауторке либрета), уобличена као сценски сведени приказ сусрета две групе избеглица, двеју жена из Сирије и тројице Авганистанаца, изгубљених, изнемоглих и обузетих страхом за сопствени живот и за страховањем за своје ближње, које можда никад више неће пронаћи. Музика тамних призвука, бурних токова и моћне изражајности је сугестивно наглашавала туробни амбијент избегличког центра, а арије, дуети и заједнички певачки наступи главних личности граде сложену мрежу међусобних односа ових људи лишених перспективе и наде. Када они, међутим, уморни оду на починак, наступа својеврсни преокрет – пред уснулим невољницима у сновиђењима се откривају слутње спасења и неког бољег, лепшег света, лишеног патњи, страха и несреће. Музичка потка дела тад добија светлије, прозрачне обресе, доносећи упечатљиво тонско озарење овог снажног и упечатљивог уметничког апела за прихватање и спас страдалника који су се задесили у избеглиштву.

Потом се на програму нашла једночинка *Лејл за Ејийаш* младог аустријског композитора Валентина Рокебира, по либрету Хермана Штајдера, која слично претходном делу, евоцира ситуацију каква је, на жалост, врло често присутна у такозваним „кризним подручјима“ света – догађа се трагични бомбашки напад (према либрету) у некој египатској болници, где су се тада затекли отац, мајка и новорођенче, Палестинци, који иначе са тероризмом немају никакве везе. Кроз музику вехементних, драматичних акцената теку овде најпре прикази неповерљивог и грубог саслушавања ових Палестинаца, а потом и сцене насилног сукобљавања људи из болнице са палестинским избеглицама, чија судбина и животна прича притом подсећају на библијску повест о рођењу и скривању малог Исуса Христа, да би се све окончало изненадним крешендом и страхотним треском.

Трећа оперска једночинка композитора Луиђија Ћинкве и либретисте Сандра Лапелета са насловом *А ви, шта ви знате о будућности* развијена у 14 сцена доноси својеврсно уоквирење вечери, оперским



изразом, али у маниру пунокрвног политичког театра, приказујући шири оквир друштвених и ратних збивања данашњег невеселог времена, очито испалог из зглоба, која проузрокују страдања и патње милиона људи широм света. У оштро интонираном либретистичком тексту тумачи главних улога овде најпре набрајају „заслуге“ колонијалних империја, које су вековима убијале и сатирале милионе својих поданика, потом се осврћући на страхоте фашизма и нацизма, да би у позивима на једнакост свих људи, нагласили и неопходност успостављања пуне равноправности мушкараца и жена. Динамичну и разиграну сценску радњу пратила су подједнако слојевити и живописно развијени музички токови, на тренутке иронично распевани и мелодиозни, понекад елегични, али чешће реско ритмички срезани, а на тај начин несвакидашње разнородно уобличена музичка и сценска поставка тога комада ефектно је закључила ово узбудљиво оперско вече. Најзаслужнији за потпуни успех премијере *Крос ојере* били су певачи: сопран Евгенија Јеремић, мецосопран Идил Карабулут, алт Адил Ћенић, тенор Флоријан Вугт, баритон Еуђенио Марија Деђиакоми и бас Страхиња Ћокић, који су на сјајан начин одговорили немалим и разноврсним захтевима својих улога. Представа је режирао Грегор Хорес, а извођењем опере одмерено и прецизно је руководио диригент Ђорђе Павловић.

Ћилберто Мион

Троје композитора, троје либретиста, три европске нације: рађа се *CrossOpera*

Поводом премијере `Крос ојере` одржане у Модени, 3. децембра 2021 (рејриза 5. децембра 2021),
рецензија Ћилберто Миона, објављена 13. децембра на portal.teatro.it

Реч је о значајном наднационалном подухвату *CrossOpera* (поднаслови *Разноликост, страх и откриће*), финансираном у оквиру програма „Креативна Европа“ Европске уније. Креирање овог дела почело је 2018. године – када је успорена пандемијом – уз допринос три европске институције: нашег Teatro Comunale у Модени, Српског народног позоришта у Новом Саду и аустријског Landestheater у Линцу.

CrossOpera обједињује три кратка лирска дела, наручена ауторима из земаља које учествују: Београђанка Јасмина Митрушић написала је либрето и музику за *Dream (Сан)*; Аустријанци Валентин Рукебир и Херман Шнајдер су створили *Die Flucht nach Agipten (Леј за Ејијат)*; и на крају Сандро Цапелето и Луиђи Ћинкве су аутори *A, Vi, шја Ви знаје о будућности?*. Заједничка тема је драма присилне емиграције, неповерење у другачије, проблематика гостопримства у туђини.

Три дела на тему емиграције и гостопримства

У Општинском позоришту (Teatro Comunale) у Модени су ова три дела имала своје прво премијерно извођење, а представио их је упечатљив интернационални ансамбл од дванаест музичара и шест младих и талентованих певача из три земље: Еуђенио Марија Деђакоми, Далила Ћенић, Страхиња Ћокић, Евгенија Јеремић, Идил Карабулут, Флориан Вуг. Диригент Народног позоришта у Београду Ђорђе Павловић, будним оком музички надгледа представу. Наратор је Сандро Капелето; у Линцу и Новом Саду овај задатак ће припасти другима.

Мучна путовања са Истока на Запад

Почиње кратким, али веома напетим делом *Сан* Јасмине Митрушић, које нас води у пуст предео на југу Србије, где се радник хуманитарне помоћи зауставља чекајући аутобус за Београд, у пратњи две исцрпљене жене, мајке и ћерке, које су допутовале из Сирије да се нађу са чланом породице; убрзо затим стиже и троје исцрпљених авганистанских избеглица.

Шест измучених душа окупљено је у привременој заједници. Чекајући, они дремају, исцрпљени, док им скривена осећања и тајне наде израђају у сновима. Долазак аутобуса одвешће их ка некој будућности која је, надамо се, за све боља. Текст београдског уметника је веома напет, и врло поетичан; основна партитура је интригантна и чврста, у свом суптилном минимализму пуном боја, и у потпуности користи све инструменте које има на располагању.

Леј за Ејијат приказује оца, мајку и њиховог малог сина, који су, у потрази за уточиштем у египатској болници, дочекани хладноћом и сумњом. Бивајући у сну упозорени чудноватим присуством, они беже са палестинских територија где, како кажу, тиранин намерава да побије сву децу. Саопштавају да је, прелазећи кроз пустињу, њихов малишан, којег не видимо јер мирно спава, чинио необична чуда. Мало вероватна прича за скептике међу здравственим радницима: ипак, ни мање ни више, подсећа на пут Свете породице у Египат.

Јеванђељска прича о принудној емиграцији која се преноси и до данашњих дана. Идеја би била убедљива, али либрето Валентина Рукебира пати од извесне интелектуалне празнине у свом



Teatro Comunale у Модени, фото R. P. Guerzoni



мукотрпном ритму и у наративним дигресијама које се удаљавају од суштине. Ипак, музика која их прати делује разноврсно и добро изграђено, показујући несумњиву унутрашњу живахност.

сцена из опере *Лејл за Ејијал*, фото R. P. Guerzoni



сцена из опере *А, Ви, шџа Ви знаџе о будућносџи?*, фото R. P. Guerzoni

Вишак аргумената на терену

Затвара се трилогијом *А, Ви, шџа Ви знаџе о будућносџи?*, четрнаест сцена према тексту Сандра Капелета, уз музику Луиђија Ћинквеа, композитора, на неки начин носиоца *crossover* начина музицирања. Либрето, сложене и узалудне конструкције, поставља на сцену шесторо бродоломника – метафоричке фигуре попут гомиле отпадака иза њих – предлагајући стерилну папазјанију ствари већ речених и реминисценције које се као случајно поново јављају, почевши од теме колонијализма до данашњих бекстава од ратова, прогона и глади.

Поступајући на основу овог празног пренаглашавања парола и очигледних израза, типичних за извесну конзервативну (и злосрећну) левицу – Ћинквеова музичка подршка не иде даље од површно разрађеног звучног потпурија, уз прибегавање цитатима (*Faccetta nera*, Бетовенова *Oda ragos'ci*, прстохват Лигетија, Вердијев квартет) који не налазе увек разлога да буду ту.

Прва два дела су у режији Грегора Хореса која је, заснована на драматургији Катарине Џон, веома ефектна и елоквентна, и конструише две убедљиве ситуације; трећи је очигледно мање проницљив, с обзиром на потешкоће да се таквом разноврсном делу да сценска уверљивост. Коначан утисак, међу нама, близу је оном саставу на слободну тему на крају школске године.

Сцене и костиме дугујемо Марианђели Мацео, светла Марчелу Маркију, евокативне видео пројекције техничким вештинама Хане Хилдебранд и Марчела Ротонделе.

превела са италијанској Јелена Лајалшор

Алан Нилсен

Сан, Лей у Ёттиај и А Ви, шџа Ви знаџе о будућносџи?

Три опере истражују избеџичку кризу у Евроџи, џосџижуџи различџије резулџаџије: џоводом џремијере `Крос опере` одржане у Модени - Teatro Comunale Pavarotti-Freni, 3. децембра 2021 (реџриза 5. децембра 2021), рецензија Алана Нилсена, објављена 17. децембра на џорџалу operawire.com

А гитпроп је бедна форма позоришта. Ствараоци неком потенцијалном делу приступају са ригидним збиром идеја које, како верују, морају да пренесу срдочној и захвалној јавности, која ће те вредности учврстити или, што је још узбудљивије, публици којој је потребно образовање и просветљење.

Нажалост, основне идеје које носе овај чин често су далеко мање прониџљиве него што творци у то верују, углавном промовишуџи поруку на рачун радње и компромитујуџи оно што би могло да буде обећавајуџе дело. Када се држава укључи у такав пројекат, онда прелазимо у мутније воде, јер морамо размотрити у којој мери она промовише своју страну; да ли уметници и публика заиста желе да њихове позоришне представе одобравају и ограничавају виши ауторитети?

Транснационална сарадња: три опере из трију земаља

Поменута забринутост дошла је до изражаја са пројектом *Crossopera* из Модене, у сарадњи са Landestheater из Линца и Српским народним позориштем из Новог Сада. Пројекат је финансирала Креативна Европа – потпрограма „Култура“, Европске уније, а окупио је уметнике из Италије, Аустрије и Србије како би се створиле три кратке опере које истражују „другост, страх и откриће“. Тема се лепо уклапа у циљеве тела за финансирање, које је заузело целу страницу у програму не би ли истакло своје циљеве.

Свака од три опере развија причу о недавном таласу имиграције у Европску унију. Ово је у складу са циљем пројекта да се промовише „културни израз...“ и „...олакшавање интеграције избеглица“. Како год било нечије мишљење, то је свакако спорна и важна тема коју је уметност дужна да истражује. Проблем који може настати, међутим, је у равнотежи драмског и музичког квалитета дела са њиховом политичком подлогом. Дело чији је циљ да предност да бескомпромисном политичком ставу, без обзира колико био племенит или добронамеран, вероватно



диригент Ђорђе Павловић из Београда, са премијере у СНП-у 7. априла 2022.
фото С. Дорошки

ће оставити публику хладном. Међутим, ако је политичка порука уткана у добро конструисану драму, може се показати као успешна.

Све три опере написали су композитори из сваке од три укључене земље, према текстовима који су на њиховим матерњим језицима. У подели је шесторо певача, по двоје из сваке земље, док је Ђорђе Павловић дириговао ансамблима театара из Модене, Линца, Новог Сада, у којима су били и музичари из све три земље. Редитељ Грегор Хорес, заједно са сценографкињом и костимографкињом Марианђелом Мацео, видео дизајнерима Ханом Хилдебранд и Марчелом Ротонделом и дизајнером светла Марчелом Маркијем, били су заслужни за поставку свих трију опера.



чланови оркестра, са премијере у СНП-у 7. априла 2022.
фото С. Дорошки

Резултати сваке продукције понаособ били су посве различити, не само по начину обрађивања теме, већ и по томе до ког степена су биле у стању да успешно пренесу своје политичке поруке, пружајући истовремено драматично оштар и привлачан наратив.

***Sogno* (Сан) композиторке и
либретисте Јасмине Митрушић**

Опера *Sogno*, која траје нешто краће од 30 минута, представља причу о двома сиријским избеглицама, мајци и ћерки, које чекају на аутобуској станици у некој забити на југу Србије. Помаже им Ана, радница из избегличког центра. Исцрпљене и далеко од завичаја и породице, одмарају се на клупи и чекају аутобус. Стижу и тројица авганистанских избеглица, који беже од насиља у својој домовини. И они су уморни, претрпели су многа разарања. Док чекају, сви утону у колективни сан, а сва ограничења која их раздвајају, нестају. Буде се са дубљим разумевањем „другог“ и настављају своје путовање оснажени самopoуздањем.

Ово је било далеко најуспешније од три дела. Поседује снажан наратив у којем је патња избеглица јасно представљена. Њихова исцрпљеност и страх, њихов осећај измештености и поверења у Ану, и њихова носталгија за домовином и породицама које су оставили, и наравно очајни услови у којима се сада налазе, све је то стручно пренето. Веома интиман портрет, са којим публика лако саосећа. Секвенца снова која заокружује њихову решеност да наставе путовање, била је уредно осмишљена метафора за подршку и снагу коју налазе једни у другима. Такође је омогућило да се основна порука опере природно развије из драме.

Хоресова ефективна инсценација била је функционална, занимљива и евокативна, а сваки од шесторо ликова био је снажно дефинисан. Пустом позорницом доминирала је покварена, неодржавана вендинг машина, остављена да труне. Аутобуска станица је усамљено стајала, са малом клупом са стране. Било је то бедно, самотно место, на којем нико не би желео да проводи време. Епизоду сна сјајно је подржала Хилдебрандова и Ротонделина живописна видео секвенца небеса, пројектована на задњем зиду, а Маркијево осветљење креирало је привлачан амбијент који је истовремено увећао опустошеност сцене и топлину ликова.

Костими Марианђеле Мецео савршено су усклађени са ситуацијом, са избеглицама у тешкој источњачкој одећи, рашчупане и прљаве, док је Ана обучена у западњачку одећу тек нешто бољег квалитета.

Маштовит либрето Јасмине Митрушић уједначен је са њеном дивном партитуром, која је уредно

усклађена са драматичним покретом наратива, и успешно је ухватила конфузна осећања избеглица, док је у последњој сцени истакла њихов заједнички осећај наде и солидарности. Топле, понекад танане текстуре повремено су дочаравале сентименталност и наглашавале хуманост и меланхолију, док су неповезани ритмови и стални нескладни прекиди мелодије појединим инструментом, стварали осећај ишчашености и узнемирености. Све је то било паметно вођено, и штавише, постигнут је привлачан и занимљив резултат.

Сви певачи остварили су снажне изведбе, а посебно се истакла контраалт Далила Ђенић у улози мајке Марије. Успешно је ухватила исцрпљеност, носталгичне чежње и страхове свог lika експресивном представом у којој се њен бол могао чути урезан у њен глас.

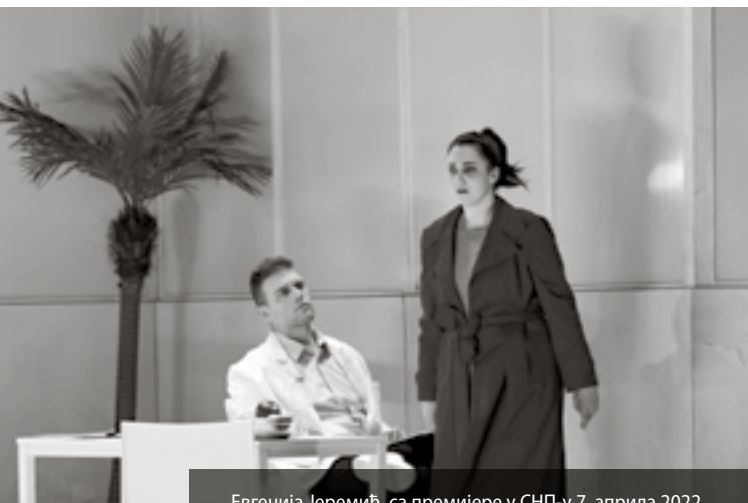
Сопран Евгенија Јеремић, која глуми ћерку Сару, створила је убедљиво чврсту и уверљиву везу са Далилом Ђенић. Њено извођење је било емоционално изражајно и показала је запажену издржљивост и агилност у горњем регистру, дајући гласу оштру, чврсту ивицу како би истакла осећања узнемирености.

Мецосопран Идил Карабулут је саосећајно проникла у лик Ане, раднице из избегличког центра.

Авганистанског избеглицу Аднана тумачио је бас Страхиња Ђокић, чији је физички импозантан оквир,



Страхиња Ђокић, са премијере у СНП-у 7. априла 2022.
фото С. Дорошки



Евгенија Јеремић, са премијере у СНП-у 7. априла 2022.
фото С. Дорошки

под хаљинама и турбаном, одавао ауторитативни изглед и чинио да изгледа као вођа мале групе муш-караца. Његов богат, топао глас експресивно је коришћен за развој његовог карактера, иако је његов вибратор можда био прејак у одређеним ситуацијама за одређене укусе.

Тенор Флоријан Вугк је пружио страствену, енергичну и експресивну изведбу као млади авганистански избеглица Осман, успешно осликавајући менталну трауму, као резултат насиља које је претрпео док је путовао Пакистаном.

Баритон Еуђенио Марија Деђакоми дао је емотивно снажну представу Хасана, са својим добро изведеним монологом којим је показао вештину развоја вокалне линије.

Наратор Сандро Капелето појављује се у сва три дела, пружајући позадину и коментаришући драму. У опери Сан његова нарација је, уз гитарску пратњу, била јасно представљена одржавши довољну удаљеност од драме.

Fuga in Egitto (Leïl y Eïuïaïl)
композитора Валентина Рокебира и
либретисте Хермана Шнајдера

Породица је приморана да напусти своју домовину након планова владе да побије сву децу млађу од две године. Прешавши пустињу, вођени змајевима, обрели су се у болници у Египту. Иако особље очајнички покушава да помогне породици, проблеми у комуникацији постају толика препрека, да на крају отац породице напада особље и бива везан у лудачку кошуљу.

Опера траје око 35 минута и представља мучан приказ психолошке трауме коју је породица доживела након бекства и која се огледа у анксиозним, грубим, неповезаним музичким текстурама и рит-

мовима Рокебирове бескомпромисне и несређене партитуре, која често тера певаче на ивицу њихове зоне комфора. Као таква, свакако представља искрену изведбу, иако отежава слушање.

Визуелно упризорење није било ништа мање лако за публику. Сценска поставка М. Мацео, која се састојала од белих зидова, лекарског стола и стављених врата, била је хладна и непријатна и пружала је изглед азила и болнице. Хилдебрандовљеви и Ротонделини видео-снимци, заједно са Маркијевим осветљењем, поново су успешно дефинисали амбијент и дочарали психологије избеглица.

Шнајдеров либрето, који је био на бројним језицима, наглашавао је управо тиме степен до којег потешкоће у комуникацији сеју неразумеваше, фрустрацију и конфликт. Хоресова одлична режија увеличала је ту чињеницу кроз саосећајан приказ свих ликова, који су без своје кривице бачени у сукоб једни са другима.

Алузија наслова на библијску причу је, наравно, очигледна и намерна. Иако је та идеја била добра као веза са прошлим зверствима, као и прича која резонује са нашом хришћанском традицијом, основна сугестија да је дете нека врста Месије или спаситеља, мање је убедљива и деловала је усиљено; тиме је чак дело убрљано неприкладном сентименталношћу.

Певачи су поново имали снажне изведбе са Деђакомијевом интерпретацијом Оца, која се истиче као експресиван портрет човека на ивици. Уплашен, фрустриран, узнемирен, под стресом, забринут, очигледно у стању трауме и неспособан да ефикасно пренесе своје мисли, на крају губи контролу и напада асистента.

Резак сопран Евгеније Јеремић поново је деловао ефектно, дајући глас мајчиним стрепњама, а њена интерпретација текста са емотивним интензитетом је импресивна.

Дете, које се налазило поред оркестарске рупе, играла је Далила Ђенић, чији је вокални допринос био ограничен на неповезане звукове без речи.

Доктора је играо Страхиња Ђокић, чија је карактеристика била професионална, резервисана, ауторитативна, забринута, иако помало скептична према причи коју му је испричао отац.

Карабулут као медицинска сестра и Вугк као помоћник лекара, створили су јасно дефинисане ликове.

Све у свему, *Fuga in Egitto* је било успешно истраживање теме пројекта „другости, страха и открића“. Такође је било добро избалансирано, тако да радња никада није била подређена поруци. Био је то снажан позоришни комад, али не онај који је био удобан за слушање или гледање.

***E Tu, Che Sai Tu Del Futuro? (A Bu, шїа Ви знаїе о бугуїносїи?)* композитора Луиїїа Ћинквеа и либретисте Сандра Капелета**

Шесторо избеглица суочава се са реалношћу данашњег света, путујући у Европу преко Средоземног мора. Дело не поседује наратив као такав, више је рефлексија на грешке из прошлости и проблеме које су те грешке проузроковале људима данас. Такође, подржава принципе засноване на једнакости, који ће омогућити друштву да напредује.

Ово је велики комад агитпроп позоришта. У ствари, једва да је било радње о којој би се уопште могло говорити. Напротив, публика је, пре него што је закључила да је решење у прихватању утопијских идеала, заснованих на једнакости, била подвргнута критици како је Запад, својим колонијализмом, расизмом и европским фашизмом, изазвао све друштвене и еколошке проблеме у данашњем свету.

Иако је Капелето био очигледно импресиониран сопственим увидима, у којима је себи доделио главну улогу наратора који, не само да отвара дело, већ и ступа у центар позорнице како би га и закључио, његова порука није пружила ништа више од уобичајених тропа које свакодневно слушамо, као што је „хероји стварају мир“, заједно са другим флоскулама. У ствари, Капелетов ентузијазам за сопствене идеје био је такав да је његова нарација била далеко живахнија него у другим двама операма, чак је отишао толико далеко да је узео и мегафон. Његова политичка порука била је заморна и умањивала је оно мало драмског садржаја.

Међутим, музички, ово је било импресивно дело. Ћинкве је направио лако доступну партитуру, додирујући разноврсне жанрове, укључујући плес и наговештаје минимализма. Дело је ритмички јако, са пријатним мелодијама. Користио је разнолике текстуре, вешто се пребацујући са појединачних оркестарских деоница на цео ансамбл. Било је мало индивидуалних гласова, велика већина вокалне музике била је за мали хорски ансамбл, састављен од шесторо певача, који су се комбиновали у разли-

читим деловима да би створили занимљив низ хармонија.

Хорес и његов тим дали су све од себе да ово дело без заплета оживе и урадили су прилично добар посао. Бина је била препуна смећа, референца на конзументизам и отпад Запада, из којег се глумачка екипа појављује током уводне сцене, изгледајући попут избеглица бескућника. Видео-снимци су коришћени да прикажу неке од проблема који сада муче свет. Глумци су били офарбани у плаво и идентично обучени да би се прикрила свака референца на расу, националност или пол, иако су, повремено бивајући груписани мушкарци на левој, а жене на десној страни бине, донекле поткопавали ову изјаву. Како је за певаче било мало солистичких делова, није било ни карактера, тако да су интеракције обично биле ограничене на стилизоване покрете, чија је сврха била да изгледа да се нешто дешава на сцени или да се задовољи око.

У последњем делу, као да смо били на политичком митингу. Без обзира на Ћинквеову добру партитуру, угодно певање извођача или напоре редитеља и његовог тима, слогани, говори и стална Капелетова предавања, оставили су публику исцрпљену и на крају разочарану.

Да би се добила финансирања *Креативне Европе* – потпрограм „Култура“, пројекат мора да испуни циљеве, што је *CrossOpera* свакако и урадила. На срећу, у два случаја, *Sogno* и *Fuga in Egitto*, уметници су успели да успешно уткају циљеве у комаде, без угрожавања њиховог драмског интегритета. У делу *E tu, che sai tu del futuro?* то свакако није био случај, а политика је угушила сваку уметничку заслугу која би у супротном постојала, потврђујући мишљење да агитпроп позориште обично чини лоше позориште.

Превела с енглеској Јелена Лајтџор



Крунислав Симић
фото А. Рамадановић

Љубав Ане и Вронског или питање храбрости

Интервју са Круниславом Симићем, кореографом и редитељем балетске
представе Ана Карењина, поводом премијере на великој сцени
Српској народној позоришћу, 14. маја 2022.

Сва уметничка дела имају своју неписану судбину. Она највећа надилазе време у ком су настала, остављајући унутар својих вредности, довољно простора за неке нове интерпретације, постајући, тако, део наше савремености, пројектујући се и у будућност. О тој нашој савремености, на плану људских судбина, признати балетски кореограф Крунислав Симић обраћа нам се кроз ново кореографско читање светски познатог дела руске класичне књижевности „Ана Карењина“. На том путу стваралачког трагања, у жељу рада са балетским уметницима, господин Крунић нам је у краћем разговору изнео своје идеје и замисли. Његово опредељење је да публици прикаже у снажној експресији сложену психо-драмску слику о Ани Карењини.

Од 1878, када је објављен у целости роман „Ана Карењина“ Л. Н. Толстоја, ремек-дело светске књижевности, инспирисао је до данас многе бројне стваралеце на плану филма, телевизије, радија, балета, опере, позоришта... Све њих је неодољиво привлачила једна од најлепших љубавних прича коју је понудила светска књижевност; трагична судбина жене прељубнице која је на олтар љубави жртвовала свој улед, брак, деце, и то у друштвеним околностима једне епохе у царској Русији, у којој су судбину појединца одређивали друштвени кругови, у којима су владали лицемерје, интриге и јавне осуде... Чињава та мрежа прејрека исцељених од норми, у којој се заробљени актери једне људске драме ошимају, покушавајући да пронађу пут сасења, били су и за Вас, прејисављам, својеврсни изазов. Шта Вас је моћивисало да се ухватиш у кошца са овим књижевним делом и транспонујеш га у балетску представу?

Симић: За мене је „Ана Карењина“ идеална основа за стварање балетске представе, као што је инспирисала и многобројне уметнике у свету. Представу сам засновао на породичној причи, односно, занимао ме је концепт живота Ане

Карењине и Карењина, који је замењен другим животним концептом. А када се тај други концепт изјавио, он несумњиво доводи до трагичних последица по саму јунакињу, породицу, пријатеље и, наравно, до трагичног краја јунакиње, Ане Карењине. Зато ће балетска представа одисати призорима у којима преовладавају неспоразуми, страсти, емоције. Пре свега, представа је - у најбољем романтичарском смислу - љубавна прича, односно можемо рећи да је љубав Ане и Вронског пре свега питање храбрости.

У својој уметничкој биографији на плану кореографских остварења, од којих сје већину и режирали, признаш сје и наирађивани у нашој културној јавности као стваралац чије балете публика изузетно воли и који су дуговечни. Неки од њих су били изузетни спектакли. Споменућемо само оне које сје од самој почетка сарадње са СНП-ом: 1992. балет Краљева јесен на музику Јуослава Бошњака, 1994. Грк Зорба на музику Микиса Теодоракиса, 2002. Мајерлини на музику Франца Листа, 2008. Дама с камелијама на Вердијеву музику (музички аранжман композиторке Ирене Појовић), као и каснија обнова (музички аранжман Александра Којића, диригенца СНП-а)... Ану Карењину оствариш на музику Чајковског. Да ли бисте прецизирали са којим музичким материјалом Чајковског ствариш овај балет?

Симић: Моје уметничко стваралаштво, односно кореографска остварења, везана су за велике теме, као што је у овом случају „Ана Карењина“ Лава Толстоја. Када сам размишљао о музици коју ћу користити у балету, одлучио сам да то буде музика Петра Иљича Чајковског, једног од највећих композитора са богатим музичким стваралаштвом. За мене је музика Чајковског била изазов – почевши од његових симфонија, бројних музичких дела, ту је Шеста патетична симфонија, заправо избор није био лак. Посматрао сам у целини његов музички опус, али сам музику бирао према томе како бих створио

целовечерњи балет и према драмским радњама које сам желео да прикажем. Многи ствараоци су користили друге музичке партитуре за ову тему; лично сам, као млад играч, играо на музику Родиона Шchedрина, која је наменски и писана за балет *Ана Карењина*.

Аутор сће либреџа овој балеџа. Шџа чини окосницу драмској дешавања и које сцене сће издвојили из романа „Ана Карењина“, а с њим у вези и за које ликове сће се одредили?

Симић: Највише волим сџм да радим либрето, тј. синопсис, како бих развио драмско дешавање и уобличио представу по својој замисли. У овој *Ани Карењини*, коју сам уобличио, бавио сам се искључиво ликовима Ане, Карењина, Вронског и Кити, и увео сам апстрактну личност Судбине. Остали ликови ми нису били потребни да бих објаснио сложену психо-драмску слику о самој Ани Карењини. Женски и мушки део ансамбла је у масовним сценама које су ми потребне да прикажем тадашње друштвене прилике, али и да у таквим сценама главни јунаци проналазе себе и кореспондирају са ситуацијом у којој су се нашли.

Познајџи сће њо кореографијама рађеним у неокласичном сџилу, као и инсџирању на џласџици и експресивносџи балеџских џокреџа. Такође сће заговорник џошџовања еџохе у којој се радња балеџа дешава. У балеџу Ана Карењина џо је крај 19. века. Да ли сће остали верни свом уметничком креду и овоја џуџа?

Симић: У кореографском смислу, начин на који сам се определио се не разликује од мојих претходних балета, већ сам га само унапредио и дао му једну другачију структуру према потреби саме драмске радње. Овај балет не везујем за неокласични, модеран или савремени стил,

већ бих га поистоветио, у ликовном смислу, са експресионизмом. Сценографија и костими биће прилагођени том времену, с тим што ће бити ослобођени непотребних детаља, како би се играчи лагодно осећали и извели све оне сложене задатке који су пред њима.

Новосадски балеџ у џоследњих неколико сезона џоказује завидан џирачки џоџенцијал. Прваџи Ана Ђурић и Андреј Колчериу као и солисџа Самјуел Бишоџ су Ваш избор за џлавне улоје Ане Карењине, официра Вронској и Карењина. Како сће расџоредили остџале улоје?

Симић: Сарадња са уметницима Српског народног позоришта ми увек причињава задовољство што могу са њима да остварим нову представу. Ана Ђурић је за мене наша најбоља балерина свих времена, Андреј Колчериу и Самјуел Бишоп изврсни су играчи, сигурни партнери који су ми омогућили да све што сам замислио за балет *Ана Карењина* могу са њима да реализујем. Балетски ансамбл је дисциплинован, подмлађен, талентован, тако да и са њима могу добро да радим, на моју радост. Задовољан сам што могу своју концепцију да оживотворим са целокупним балетским ансамблом, јер балет као што је *Ана Карењина* јесте комплексно дело састављено од најфинијих нијанси осећања, драмских ефеката, тачног тумачења улога, лепоте уметничке игре и балетског израза које новосадски ансамбл уме да пренесе.

Балеџ који џосџављаџе има два чина. Толсџојев роман џодеђен је у осам делова. Којим сће се разлосима руководили у џисању либреџа и шџа је била Ваша идеја водиља? Да ли ћеџе корисџиџи неке од циџаџа из Толсџојевој романа, џоџуџ уводној дела романа: „Све срећне џородице личе једна на друју, свака несрећна џородица, несрећна је на свој начин“?



Крунислав Симић, Оксана Сторожук, Ана Ђурић и Андреј Колчериу на проби, фото С. Дорошки



Ана Ђурић, Самјуел Бишоп и Андреј Колчерију
фото С. Дорошки

Симић: Тачно, балет је замишљен као представа у два чина. Што се тиче саме сценографије и костима, укључујући и дизајн светла, све су то генератори који ми омогућавају да постигнем визуализацију, али управо у призорима чија је мера ликовност. Наравно, у том неком сликарском изразу, отиснута је и Толстојева чувена реченица о несрећним породицама којом почиње роман.

Коју њоруку ово балетско дело шаље данашњем њледаоцу? Колико је актуелно?

Симић: За мене је драмска прича о Ани Карењини прича прошлости, садашњости и будућности. Она се увек дешава и присутна је у свим друштвеним слојевима широм планете. Нажалост, то је прича која је заступљена и одиграва се у нашим животима, окружује нас и данас у 21. веку. Тиче нас се њена актуелност јер нас дира, а постављајући увек нека нова питања о односима Толстојевих јунака, откривамо и подручја за нова тумачења, што нам и балетски жанр пружа. Људска природа има потребу

за слободом избора, без обзира на последице које нас воде у драму, упркос осуди друштва и околине.

Каква је била сарадња са новосадским балетским ансамблом и солистима и, наравно, са ауторским њимом, на заједничком задатку њостављања на сцену језиком њире и њокрећња овој свейски њознајној књижевној дела?

Симић: Са балетским ансамблом и солистима Балета, као и са ауторским тимом и руководством Позоришта увек сам имао одличну сарадњу. Свима нама је важно да остваримо заједнички пројекат јер нам домет није само опште задовољство свих учесника у представи него задовољство балетске публике која воли уметничку игру и радује се, заједно са нама, када на сцени свој живот почиње нова балетска представа.

Снежана Субић, април 2022.



Ана Ђурић, Давид Груосо и чланови мушког ансамбла
фото С. Дорошки

Микица Јевтић, диригент

Симфоније за Карењину

Из музичкој ојуса Пејтра Иљича Чајковској

У балету *Ана Карењина* мотиви књижевног дела Л. Н. Толстоја оживљени су музиком из оркестарских остварења П. И. Чајковског – његових симфонијских дела и композиција за гудачки оркестар. Музика ће нас водити на сва она места која је и сâм композитор радо посећивао и описивао у својим делима. *Италијански кајричо* послужио је као инспирација за карневал у Венецији, музика из гудачког секстета *Успомена из Фиренце* евоцира на заједничке тренутке које су Карењина и Вронски провели у овом граду, град љубави Верона дочаран

је музиком из увертире-фантазије *Ромео и Јулија*. Балет почиње и завршава се *Шестом симфонијом*, крупном стваралаштва П. И. Чајковског. „Никада у животу нисам био тако задовољан собом, тако поносан, тако срећан што сам написао такво дело; без претеривања, уложио сам у ту симфонију сву своју душу“, писао је свом издавачу велики композитор, један од најзначајнијих у епохи романтизма. Ова музика прожима целовити балет и сликовито описује борбу која се одвија унутар самог човека. Управо та борба може се сматрати споном са идејом водиљом која је препознатљива и у делима Л. Н. Толстоја.

Чајковског је инспирисала „посебна, узвишена љубав према човеку“ која је прожимала Толстојева дела. Стваралаштво два велика руска уметника спојено је на специфичан начин у овом јединственом балетском остварењу. ❧



два велика уметника –
Лав Николајевич Толстој и Петар Иљич Чајковски



Јевтић на проби, фото С. Дорошки



Оркестар пре почетка представе
фото А. Рамадановић

Ивана Илић Киш

Ана Карењина

– комад живота у ком не можете имати све

„Прешурајући по души, ми често ишчејкамо оно што би тамо незајажено лежало.“

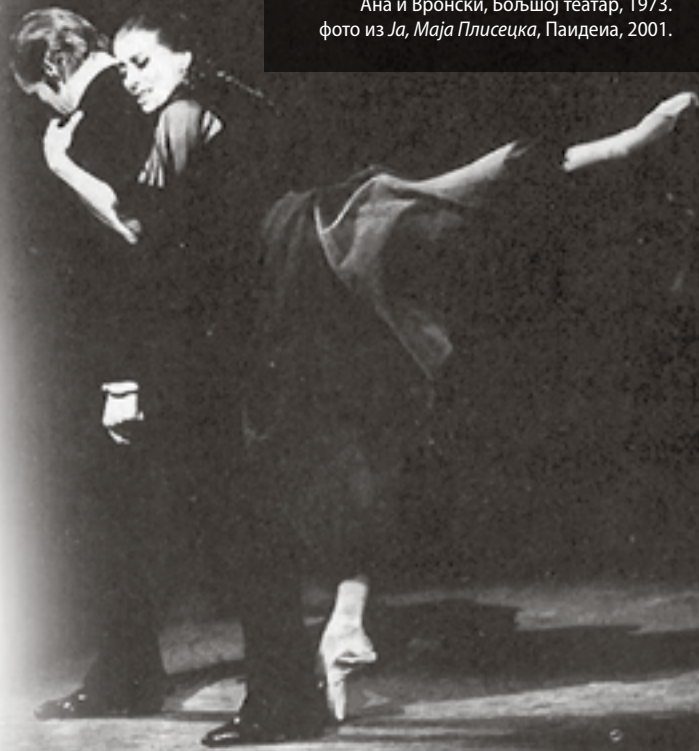
Лав Н. Толстој, Ана Карењина

Према ремек-делу светске књижевности, роману Лава Николајевича Толстоја (1828–1910), скоро осам стотина страница романа „Ана Карењина“ сажето је у структурирану балетску причу, у балет који је први пут у свету изведен јуна 1972. у Большој театру на музику Родиона Шchedрина. *Ану Карењину* је на наше просторе, за балетску сцену Народног позоришта у Београду, увео Димитрије Парлић (1916–1986), легендарни играч и кореограф, само шест месеци након праизведбе у Москви. Педесет година од тада врло искусни кореографи, ретког дара и великог угледа, бирали су „Ану Карењину“ за своју тему, знајући да је дело комплексно, вишеслојно и изазовно, постављали је на великим балетским сценама на различите музичке предлошке, а међу којима се истиче музичка дела Петра Иљича Чајковског, Толстојевог савременика. Свим генерацијама читалаца врло добро је познато прозно дело због своје трајне вредности, али није, у истој мери, познато и балетској публици широм света. Светски признати кореографи, наши савременици, Џон Нојмајер (1939) и Борис Ејфман (1946), и не само они, адаптирали су балетску верзију према својим проницљивим визијама. Обе поставке су и дан-данас на актуелном репертоару, прва за московски Большој а друга за Санкт Петербург.

Прва Карењина

У московском Большој театру 10. јуна 1972. праизведен је балет *Ана Карењина* у три чина на музику коју је компоновао Шchedрин, прослављени руски композитор, написавши је за своју Мају Плисецку, прву Ану Карењину и по мишљењу многих најбољу балерину после још једне Ане – Ане Павлове. Либрето је, по Толстојевом роману, написао Борис А. Львов-Анохин, балетмајстори су Маја Плисецка, Н. И. Риженко и В. В. Смирнов-Голованов, дириговао је Ј. И. Симонов, а улоге су тумачили Маја

М. Плисецка и М. Лијепа као Ана и Вронски, Большој театар, 1973.
фото из *Ја, Маја Плисецка*, Паидеа, 2001.



Плисецка (Ана Карењина), Марис Лијепа (Вронски) играч префињене елеганције са смислом за глумачко вајање играчке партије, Никола Фадејчев (Карењин), којем је то била једна од последњих улога (а који је још 1964. наступио и на београдској балетској сцени са Плисецком у *Лабудовом језеру*).

Остале улоге су тумачили играчки (и брачни) пар Нина Сорокина (Кити) и Јуриј Владимиров (Железничар), А. Богуславска (Бетси). Убрзо су уследела извођења широм СССР-а: 1973. у Естонији и Новосибирску, 1974. у Ташкенту, годину дана касније у Вилњусу. У сижејној основи је лирско-драматична линија у коју су упредени односи Ане и Вронског разложени у сценама њиховог упознавања, представљања на балу, а значајну улогу у одвијању радње имају високо развијена предосећања у сновима Ане и Вронског, као и слике високог друштва (бал, интриге, дворски церемонијал уручења ордена Карењину и сцене у ложи Италијанске опере). Но, предисторија ове прве *Ане Карењине* је далеко занимљивија...

Када је још шездесет и друге године Маја Плисецка са трупом Большог театра била на пријему код Џона Ф. Кенедија, пришла јој је Жаклина Кенеди и рекла: „Ви сте иста Ана Карењина“, пише Плисецка у аутобиографији, и каже да јој је то „био сигнал с неба који се односио на моју будућност“. Знала је да према Толстојевом роману није написан ниједан балет и одлучила је да оваплоти своју идеју о „Ани Карењини која игра“. Током излагања плана пред стручним аудиторијумом Большоја наглашавала је Толстојеве пасусе у којима се говори о грациозности јунакиње, њеном лаганом ходу, понашању на московском балу... А, добро припремљени сценарио је

одмах пратила и музика коју је Шchedрин већ имао спремну, „у малом прсту“, те ју је од почетка до краја одсвирао. Балет је одобрен, пробе су могле да почну. Али ништа није текло ни лако ни глатко: на проби је упадала министарска комисија, контроле су биле строге, музика је прегласна, сцене „превише еротичне“, на балету мора још да се ради „јер је све сирово, неубедљиво“, а често су врата сале за пробу била и закључана... Објашњење руководства театра је било једноставно – плаше се дискредитације великог Толстојевог имена. Плисецка је живела за балет, упорна, борбена до последњег даха и истрајна у жељи да направи нови балет, обратила се државном руководиоцу послова науке и уметности. Уз још један чудан сплет необичних околности, пробе су сутрадан настављене. Чак је на премијеру успео да стигне из Париза Пјер Карден, право с аеродрома.

Својим божанственим рукама Плисецка је причала о љубави без иједне речи. Доживела је изузетан успех у овој поставци где год да ју је играла (свуда по Совјетском савезу, у Паризу, Аустралији...), убеђена да су успеху допринели костими Пјера Кардена. Тај податак је прави куриозитет, а о томе она у својим сећањима каже: „У јеку највећег рада на *Ани*, игром случаја сам се поново нашла у Паризу. За вријеме ручка у *Escay* причала сам Кардену о својим мукама

с костимима за *Карењину*. У то Толстојево вријеме жене су се замотавале у дуге, тијесне хаљине које су позади биле скупљене у тешки, истурени турнир. У таквом костиму се не може ни ходати, а камоли играти. Нисам уопште жељела да радњу пренесем у апстракцију. Уосталом, каква би то Ана Карењина била у трикоу за вјежбе. Без било какве наде, више размишљајући наглас, рекла сам Кардену: - Кад бисте Ви, Пјер, направили костиме за *Ану*. Како би то било дивно...“ (*Ја, Маја Плисецка*, Паидеиа, 2001, прев. З. Зечевић, стр. 201-202). Пјер Карден је за Ану направио десет костима, технички једноставних, уз струк је подигао наборе хаљина петроградских модерних дама, ослободио ноге не мењајући женску силуету тог времена, а уместо турнира направио је широке машинске лепршавом траком до пода. За први сусрет Ане и Вронског, на перону московске станице под налетима снежне мећаве Плисецка је имала „бундицу у комплету с муфом од пругастог сомота, украшену црном ружом од сатена“. Избор боја и материјала је био опчињавајући, од црног плиша и сатена, до тила на балу „љубичасте вињете кнегиње Бетси, бијела крила која овлаш скривају обнажено тијело у сцени 'Аниног пада', жути каро с нојевим перјем на коњским тркама, чоколадно браон нијансе баште Верде, небеско плаветнило италијанског срећног *pas de deux*...“. Чувена последња Анина хаљина је „мртвачки покров“, сиво на црном, сиво као дим воза... „Само, да ли ће се Пјер увредити што у програму нема његовог имена? Тако је министарство одлучило“, вели Плисецка. Заиста, тако важан податак нећемо наћи ни у чувеној руској енциклопедији *Балет: енциклопедия*, из 1981. Можемо само да нагађамо шта је разлог изостављања вероватно не само Карденовог имена.

Прва балетска представа *Ана Карењина* на нашим просторима премијерно је изведена 22. децембра 1972. у Народном позоришту у Београду, практично шест месеци после праизведбе у Москви. И београдска поставка је извођена на Шchedринову музику, у Парлићевој кореографији. Дириговао је Душан Миладиновић, сценографију је урадио Петар Пашић, а костиме Душан Ристић, а премијери је присуствовао и сâм композитор. Плисецка се сећа да јој је Шchedрин причао о пробама у Београду, о томе како је очекивао да ће сваког тренутка ући комисија за пријем представе, па је уочи премијере питао диригента „кад ће доћи комисија“. Миладиновић му је спокојно одговорио: „Па, комисија смо ти, ја и кореограф Парлић“. На премијери су играли: Вишња Ђорђевић (Ана Карењина), Радомир Вучић (Вронски), Владимир Логунов (Карењина), Душан Симић (Железничар), Зоја Ђоковић (Кити), Марија Јанковић (Бетси)...



Вишња Ђорђевић и Радомир Вучић као Ана и Вронски, 1972.
фото Музеј позоришне уметности Србије, Београд



Димитрије Парлић са солистима на проби 1972.
фото Музеј позоришне уметности Србије, Београд



Вишња Ђорђевић као Ана, 1972.
фото Архива НП Београд

Критичари су забележили како је Парлић вештом градацијом приказао Анина осећања, од слутње љубави до неверства и трагичног краја, да је Вишња Ђорђевић остварила врхунску креацију, јер је „немо говорила и својим витким рукама и изражајном мимиком из којих је зрачио унутрашњи немир“. Балет је изведен више од сто пута, на гостовањима на балетским сценама у Загребу, Скопљу, на љубљанском бијеналу, као и у иностранству (Барселона, 1973. и Техеран, 1975). Сматра се да је Парлићева верзија јединствена у његовом опусу, неокласичан балет истанчане кореографске интерпретације, са повременим секвенцама пантомиме тек наговештених радњи, осмишљен и остварен до детаља (једноставно решене сложене радње као што су коњске трке, сцена у Италијанској опери у којој су учествовали и оперски солисти Мирјана Васиљевић и Миливој Петровић, и трагична сцена Аниног самоубиства, као одлазак у смрт, без патетике).

Поводом Свешћкој дана ипре, 1994. године, у Центру „Сава“ одржан својеврсни омаж Димитрију Парлићу, тада су прваци Балета београдској НП Милица Бијелић, Константијин Тешеа, Денис Касићкин и Ненад Јеремић извели кваришћ из балета Ана Карењина на Шћедринову музику, у Парлићевој посћавци коју је обновила Вишња Ђорђевић (М. Зајцев, „Позоришће“, Нови Сад, 1994).

У свету

Ана Карењина, балетска креација Маје Плисецке је прослављена свуда по свету. Чак је снимљен и филм 1975, са Плисецком (која је уједно и кореограф за филмску верзију балета), у улози Ане, и који је премијерно приказан, ван конкуренције, на Канском фестивалу.

Плисецка је играла своју Ану у Аустралији 1976, што је касније утицало да настану и тамошње оригиналне продукције па је тако хваљена и Ана Карењина Аустралијског балета, у кореографији Андреја Проковског, француског играча руског порекла, које је овај балет поставио 1979. у Палас театру у Мелбурну, са Мерилин Роу у насловној улози и Геријем Норманом као Вронским.

У праву је Владимир Набоков када је рекао да кад читате Толстоја, читате га просто зато што не можете да станете. Са страница романа једног од немара овога света остварене су многобројне балетске верзије Ане Карењине.

Мало је познат податак да је Борис Тонин, иначе некадашњи члан нашег позоришта, кореографисао балет Ана Карењина за једно позориште у Риму и да је тамо извођен 1994. године на музику Малера, Хендла и Дебисија.

У Санкт Петербургу, премијерно је изведен 31. марта 2005, у кореографији славног Бориса Ејфмана који је своју визију градио на љубавном троуглу Ана–Карењин–Вронски, на музику П. И. Чајковског. То је једно од његових највећих остварења због неисцрпности енергије која исијава са сцене, бриљантан амалгам емоције и усађене руске технике. И не чуди да је Ејфманова „Ана“ још на репертоару.

Потом, у фебруару 2007. за Финску националну оперу и балету написао је Алексеј Ратмански, некадашњи уметнички директор Бољшог балета, на музику Родиона Шћедрина. Претежно класичним плесним изразом, амбијентом и атмосфером епохе, елеганцијом костима, али и импресивним



сцена из Ејфманове *Ане Карењине*
фото S. M. Khoury

видео-пројекцијама, публици је овај балет понуђен као „карта у једном правцу за царску Русију“.

Дванаестог децембра 2008. године је за ХНК у Риједи кореографисао и режирао Динко Богданић, на музику Родиона Шчедрина.

Премијерно изведена 4. априла 2014. у ХНК у Загребу, *Ану Карењину* је кореографисао Лео Мујић, на избор из опуса П. И. Чајковског. Спретна комбинација вокабулара академског балета употпуњена модерним плесним изразом, гестовима и мимиком, препознатљиве су карактеристике ауторског кореографског рукописа. Не желећи да препричава оно о чему је Толстој исписао стотине страница, представа

је фокусирана на ликове, њихове карактере, емоције и међусобне односе. Том представом је ХНК 2017. гостовао у Санкт Петербургу, где је балетска визија Леа Мујића, упркос суревњивости руске јавности о томе како нико не може боље да разуме руски класик него они који су генима везани за Толстоја и земљу у којој је Ана „рођена“, заправо била испраћена овацијама („Вечерњи лист“, 2020).

И у Швајцарској је *Ана Карењина* још увек на репертоару. Премијерно изведена 12. октобра 2014. у Балету Цирих. Кореограф је Кристијан Шпук (Магдебург), а представа је рађена у копродукцији са Балетом и Опером из Осла. Занимљив је музички колаж

на коју се представа игра: симфонијска музика композитора 20. века Сергеја Рахмањинова, Витолда Лутославског, Сулкана Цинцадзеа, Јозефа Барданшвилија. Кореографска визија Шпука преводи опсесију Толстојевих јунака у слике, наравно, у средишту приче увек је судбина главне јунакиње.

У Бољшој театру *Ана Карењина* се изводи на комбинацији музичких нумера Петра Чајковског, Алфреда Шниткеа, Кита Стивенса, као двочини балет Џона Нојмајера који потписује кореографију, сценографију, аутор је концепта и либрета, свих костима (осим костима Ане Карењине које је урадио – Алберт Крајмлер и његов креативни тим). Премијера је одржана 23. марта 2018, а улоге су тумачили Светлана Захарова (Ана), Денис Роткин (Вронски) и Семен Чудин (Алексеј).

Национална опера и балет из Скопља је 25. децембра 2018. обновила кореографију Леа Мујића за *Ану Карењину*. Музичку потку чине дела П. И. Чајковског уз коју је фино уткана комбинација академског балета са модерним плесним изразом, гестовима и мимиком. „Уосталом, то је суштина драме, показати, а не испричати!“, каже се о овом балету.

Још једна, обновљена, верзија *Ане Карењине* у далекој Аустралији, у Државном театру у Мелбурну, изведена је у фебруару ове, 2022. године. Јуриј Посоков, руски кореограф, свој проницљив концепт усмерава ка авангардном сензибилитету, задржавајући срце и душу Толстојевог романа. Ово је продукција коју су својевремено заједнички наручили Балет Џофри и Аустралијски балет (премијера у Чикагу 2019). Посоковљева кореографија одражава класичне, савремене, народне и формалне стилове плеса, а сет плесних секвенци чини да радња тече, пуна је акције и жустрог темпа. Класични *pas de deux*-и откривају страствену и на крају несрећну везу Ане и Вронског, као и љубавну причу Кити и Љевина. За овај балет користи се најсавременија технологија за стварање дима, снега, железничке станице, Китине куће, плесне дворане, тркалишта, Карењиновог дома и воза који долази. Наручена је и партитура од композитора Иље Демучког, а коришћене су и мелодије руских народних песама које на сцени изводи мецосопран Жаклин Дарк.

И, ево, први пут у Српском народном позоришту, балетска верзија Толстојеве „Ане Карењине“ испричана је у Симићевој визији. Питајући се шта је то што је провоцирало кореографе свих балетских адаптација у којима Ана Карењина изнова занесено али краткотрајно тријумфује над стварношћу, у којима она добија праве људске димензије, основна порука је јасна - не можемо имати све, јер друштвене норме не праве изузетке ни за праву љубав. Но, одговор би могли да пронађемо и у есеју Метјуа Арнолда, британског песника и књижевног критичара: „Ми не узимамо Ану Карењину као уметничко дело, узимамо је као комад живота.“ Комад живота у ком смрт увек има последњу реч.



На великом платну

У седмој уметности је направљено више од двадесет адаптација заснованих на трагичној љубавној причи жене која жели немогуће: први, додуше кратки руски филм, појавио се годину дана након што је Толстој умро, 1911. у режији Мориса Метра. Убрзо следе најпознатија кинематографска остварења: 1914. руски филм Владимира Гардина, 1915. амерички неми филм Џ. Г. Едвардса, чувени неми филм под насловом *Љубав* из 1927. у режији Е. Гулдинга са незаборавном Гретом Гарбом као Аном Карењинином, а потом и звучна верзија из 1935. у режији Кларенса Брауна, такође са Гарбо као Карењинином, док се британска верзија појавила 1948. у режији Ж. Дививјеа са Вивијен Ли у насловној улози. Британску ТВ новелу из 1961. режирао је Д. Бул, са Шоном Конеријем као Вронским. Од руских филмова подсетићемо се режијског остварења А. Жарког из 1968. са Татјаном Самоиловом као Аном. Амерички филм из 1997. у режији Бернарда Роуза, са Софи Марсо у улози Ане и Шоном Бином као Вронским, сниман је на локацијама у Русији, на аутентичним местима и некадашњим царским поседима, Невском проспекту, Зимском дворцу... и један је од првих остварења које су обишле планету, као што је то и филмска романтична драма у адаптацији Тома Стопарда, из 2012. са Кирилом Најтли као Аном Карењинином и фасцинантним костимима Жаклин Диран (добитница Оскара), па све до последње Шакнарадзове верзије (2017, филм и ТВ серија) урађене из перспективе сећања Вронског ког тумачи руска звезда Максим Матвејев...

75 година

Милена Лесковац

У сусрет јубилеју Опере Српског народног позоришта



Султана Савић Цијукова, прва примадона СНП-а
фото Архив СНП-а



Аксентије Максимовић, капелник СНП-а
фото Архив СНП-а

Прве оперске и оперетске представе у Новом Саду давале су се још пре оснивања Српског народног позоришта. На просторима данашње Војводине многа немачка позоришта долазила су на гостовања и осим драмских, приказивали су оперске и оперетске представе.

Од почетка рада СНП је деловало као драмски театар, али је увек неговало музику, па се музички живот на сцени одвијао готово од првог дана. Инструментална и вокална музика биле су саставни део многих представа јер су комади „с певањем” били омиљени и деценијама су заузимали важно место у репертоару СНП-а. Позориште је увек имало свог капелника (диригента), хор састављен од глумаца и мањи оркестар који су једно време чинили стални и хонорарни музичари, а у периоду кад нису имали свој оркестар ангажован је и војни оркестар Града. Први капелник, Адолф Лифка, ангажован је већ 1862, што сведочи о потреби СНП-а да практично од оснивања негује музику на својој сцени. У то време уобичајено је било да се и у паузама између чинова позоришних представа изводе различите концертне тачке и одломци из опера. Управа позоришта је од капелника тражила да учи драмске глумце певању, увежбава хорске тачке и оркестарску пратњу, диригује представама и компонује музичке нумере за одређене комаде.

Међутим, тек 1865, када је ангажован Аксентије Максимовић, настају први оригинални музички прилози, а осетан је и напредак у подизању извођачког нивоа музичких ансамбала и хора СНП-а. Делујући као капелник и композитор Максимовић је од 1865. до 1871. написао музику за осамнаест комада како страних (Скриб, Бенедикс, Сиглигети), тако и домаћих писаца (Матија Бан, Јован Суботић, Антоније Хаџић, Илија Округић) од којих су највећу популарност стекле песме *Еј, ђусџо море, Каг се дану више неће, Два се шића ђобраишала* (Л. Костић, Максим Црнојевић) и *Бербери су ђрви људи* (К. Трифковић, Чесџиџам). Велики допринос Максимовић је дао и у подизању нивоа музичких ансамбала СНП-а, нарочито хора, чији је напредак био запажен и истицан.

После Максимовића, капелници су били и Алојзије Милчински, Хуго Доубек, Јован Мирковић, Фрања Вањек, Антоније Туна Освалд, Антоније Улрих и Павао Влаховић. Заслугом капелника Алојзија Милчинског у периоду од 1872. до 1882. формиран је позоришни оркестар, па је управа била ослобођена скупог плаћања до тада ангажоване петроварадинске војне музике, као и планирања и реализације већег броја представа у којима је музика имала значајну улогу. Двадесет година касније, на предлог Мите Тополовића, одлучено је да сви глумци морају да уче нотну певање. Прва оперета коју је Позориште 1891. приказало је *Врачара* Веље Миљковића

с музиком Емануела Пихерта. Искорак у репертоару направљен је 1896. када је постављена опера *Јованчине сважови* Виктора Маса и, годину дана касније, шаљива оперета *Лејла Галаџеа* Франца Супеа, у којима су ангажовали оперску певачицу Султану Цијукову, за коју са сигурношћу можемо рећи да је прва новосадска примадона. Од тада па до Првог светског рата, у складу са својим могућностима, СНП негује оперету. Поред поменутих, на репертоару су били и: *Кнез Никола Зрињски* И. Зајца 1899, *Чаробни сџрелац* К. М. Вебера 1900, *Пусџињаково звоно* Р. Мајара 1902, *Проба за ојеру* А. Лорцинга 1902, *Ксенија* В. Парма 1909, *Кавалерија русџикана* П. Маскањија 1910, *На уранку* С. Биничког 1911, *Продана невесџа* Б. Сметане 1911, *Пајаци* Р. Леонкавала 1912. и *Кнез Иво од Семберије* И. Бајића 1914. Најзначајнији солисти тога доба, поред Цијукове, били су Драга Спасић (тада Стефановић) и Жарко Савић, певач изузетног гласа – бас међународне репутације, Стеван Дескашев, Штефанија Ленска, Урош Јуришић, Јоца Цвијановић, Лепосава Јовановић, Антон Криж, Марија Шилханова, Лепосава Нишлић, Олга Освалд и други.

У међуратном периоду, СНП добија први оперски ансамбл и оснива Оперу. Ангажовани су диригенти Хинко Маржинец и Ловро Матачић. Прва оперета *Барон Тренк* Срећка Албинија изведена је 29. XI 1920. Поред домаћих певача, у ансамблу су били и чешки и руски уметници, углавном бивши чланови оперских сцена Москве, Петрограда, Кијева, Одесе, Варшаве и Тбилисија. Уметнике из Русије налазимо и у оперском хору, који је бројао од 24 до 36 певача, као и руски диригенти, редитељи, кореографи и балетски играчи, док је оркестар био састављен од војних музичара, допуњен с неколико хонорарних музичара из редова грађана. Највише су се истицали: Боже-на и Карела Дубска, Емина Шилдова, Вера Горскаја, Мила Левова, Матилда Краљ, Милица Авировић, Мицка Оливијери Илић, Јелка Јоџић, Михаило Верон-Волконски, Виктор Григорјев, Александар Трошћански, Сергеј Николајевић, Исак Армиди, Николај Баранов, Евгеније Марјашец, Драгомир Кранчевић, Клеменс Клеменчић, Драгутин Врбањац, Милан Оџић, Паја Банац и други. Број чланова хора је био променљив и кретао се од 24 до 36 певача. Негован је стандардни оперски репертоар: *Тоска*, *Кавалерија русџикана*, *Травијата*, *Трубадур*, *Верџер*, *Мадам Баттерфлај*, *Продана невесџа*, *Ћамиле*, *Пајаци*, *Чаробни сџрелац*, *Ријолејо*, *Севилски берберин*, *Хофманове џриче*, *Евџеније Оњеџин*, *Кармен*, *Пајаци* и др. Оперетски репертоар је био много шири јер је припрема оперета било мање захтевна: *Цијанска љубав*, *Кло-Кло*, *Кнеџиња чардаша*, *Бајадера*, *Грофица Марица*, *Лејла Јелена*, *Три девојчице*, *Школа за љубавнике*, *Гејша*, *Орфеј у џаклу*, *Перикола*, *Мадам Помџадур* и др.



Травијата, Ђ. Верди, 1924.
фото Архив СНП-а

Међутим, због малих субвенција и недовољних прихода одлуком министра просвете 14. X 1924. Српском народном позоришту је укинута Опера, а крајем марта 1927. и Оперета, па су оперске и оперетске представе даване само повремено.

Обнављањем рада Позоришта после ослобођења на репертоару је било неколико комада с певањем из народног живота. Прва оперета коју је Позориште извело 25. VIII 1946. била је *Мамзел Ниџуш* Рожеа Ервеа у којој је дебитовала Зденка Николић. На предлог Одељења за просвету Главног извршног одбора Војводине, Министарство просвете Србије је јула 1947. донело решење да се у оквиру СНП-а (тада радило под именом Војвођанско народно позориште) формира Опера. На место диригента именован је Војислав Илић, док је Владислав Перлдик био је корепетитор, а солисти су били: Ерна Крже, Зденка Николић, лирски сопрани; Мија Липковић, драмски сопран; Љубица Јанковић, алт; Драгутин Бурић, тенор; Борислав Дечермић, лирски тенор; и Иво Варговић, баритон. Оформљени су Хор и Оркестар, али су они до сезоне 1948/49. били у хонорарном ангажману. Прва премијера обновљене Опере била је *Травијата* Ђ. Вердија 16. XI 1947. На словну улогу је певала Ерна Крже, а репризу Зденка Николић која је преко две деценије била главни носилац лирско-колоратурних улога. Међу истакнутим солистима који су оставили неизбрисив траг у Опери СНП су и: Деса Влајковић, Мирјана Врчевић Бута, Матија Скендеровић, Олга Бручи, Рудолф Немет, Аница Чепе, Златомира Николова, Франц Пухар, Влада Поповић, Димитри Мариновски, Шиме Мардешић, Аранка Херћан Бодрич, Фрања Кнебл, Душан Балтић, Владан Цвејић, Ирена Давосир Матановић, Евгеније Маријашец, Светозар Дракулић, Јелена Јечменица, Мирко Хаднађев, Војислав Куцуловић, Вера Бердовић, Вера Ковач Виткаи, Миодраг Милановић,

Марина Павловић Бараћ, Виолета Срећковић, Данијела Јовановић, Дарија Олајош Чизмић, Свитлана Декар, Јелена Кончар, Александар Петровић, Саша Штулић, Игор Ксионжик, Васа Стајкић, Жељко Андрић и многи други.

За високе уметничке резултате које је Опера годинама постизала заслужни су и диригенти: Војислав Илић, Душан Бабић, Даворин Жупанић, Милан Асић, Предраг Милошевић, Гаetano Чила, Младен Јагушт, Лазар Бута, Душан Миладиновић, Маријан Фајдига, Владимир Тополковић, Еуген Гвоздановић, Ангел Шурев, Јон Јанку, Миодраг Јаноски, Љубиша Лазаревић, Имре Топлак, Душан Михајловић, Весна Кесић Крсмановић, Жељка Милановић, Александар Којић, Микица Јевтић и други.

У овом периоду стални редитељи у Опери били су: Драгица Дамјановић Цехетмајер, Марио Маринц, Емил Фрелих, Серж Вафијадис, Дејан Миладиновић, Октав Енигареску, али и драмски редитељи: Јован Коњовић, Јован Путник, Миленко Шуваковић и Михаило Васиљевић.

Репертоар Опере обухвата најзначајнија оперска и оперетска дела светских и домаћих композитора. Опера СНП-а од 1947. нарочиту пажњу посвећује извођењу дела домаћих композитора. Тако су до данас изведена следећа дела: ораторијумска фреска *Ајоџеоза* Ивана Ковача, кантата *Везиља слободе* Михаила Вукдраговића, кантате *Војводина*, *Сви смо ми једна ђарџија* и *Човек је видик без краја*, те опера *Гилјамеш* Рудолфа Бручија, опера *Женидба Милошева* (Вилин вео) Петра Коњовића, сценска визија музичке поеме *Јама* Николе Херцигоње, дечје опере *Јежева кућица* и *Медведова женидба* Зорана Јовановића, опера *Кнез Иво од Семберије* Исидора Бајића, опера *Кнез од Зеџе* Петра Коњовића, опера *Покондирена џиква* Миховила Логара, дечја опера *Прождрљивко* Ернеа Кираља, опера *Сујон* Стевана

Христића, сценска поема *Тамо где је било срце, данас сјаји сунце* (музички сарадник Еуген Гвоздановић), кантата *Учишће* Душана Радића, као и опера *Милева* Александре Вребалов.

Директори Опере од 1947. били су (неки и више мандата) Влада Поповић, Војислав Илић, Даворин Жупанић, Иван Салич, Предраг Милошевић, Лазар Бута, Влада Поповић, Рудолф Бручи, Рудолф Немет, Маријан Фајдига, Младен Јагушт, Еуген Гвоздановић, Душан Белић, Миодраг Јаноски, Рудолф Барањи, Војислав Куцуловић, Имре Топлак, Карло Ижак, Вера Ковач Виткаи, Бранислав Јатић, Нада Кокотовић, Младен Сабљић, Миодраг Милановић, Клаудио дел Монако, Славољуб Коцић, Марина Павловић Бараћ, Ангел Шурев, Душан Михаловић, Берислав Скендеровић, Александар Којић, Ира Проданов Крајишник, Александар Станков.

Опера СНП-а је од оснивања до данас остварила сарадњу с многим значајним домаћим и страним оперским уметницима. Њихово учешће у представама било је од непроцењивог значаја како за наше уметнике којима је то био велики подстицај, тако и за публику којој је пружен неки нови уметнички доживљај. На сцени Опере СНП-а гостовали су истакнути оперски солисти из најпознатијих оперских кућа: московског Бољшој театра, миланске Скале, њујоршке Метрополитен опере, бечке Државне опере, париске Комичне опере, и опера у Кијеву, Атини, Прагу, Букурешту, Софији, Темишвару, Сегедину, Клужу и други. Такође, већина солиста Опере СНП-а редовно је гостовала на југословенским сценама, као и на иностраним. До 1991. Опера је гостовала на свим југословенским позоришним сценама, као и у иностранству: Италији, Мађарској, Бугарској, Румунији, Египту, Француској, а дуги низ година стално је размењивала гостовања са Опером у Сегедину и Темишвару. Од 2012. Опера СНП поново одлази на иностранства гостовања и фестивале. Сви ти успешни наступи у земљи и иностранству потврђени су многим похвалама и признањима, што је потврда да вишегодишњи труд свих побројаних (али и многих других непоменутих) оперских актера није био узалудан.

Хор – Несумњив је дугогодишњи високи уметнички квалитет Хора СНП-а. Датум оснивања Хора сматра се 16. XI 1947, када је изведена *Травијата*, прва премијера после обнављања Опере. Тадашњи Хор је био у хонорарном ангажману и тек од сезоне 1948/49. Опера има стални хорски ансамбл. Високе критеријуме у хорском певању поставио је још први диригент Војислав Илић, а допринос у одржавању и унапређивању дали су и остали диригенти и корепетитори: Милутин Ружић, Ладислав Перлдик, Владимир Тополковић, Мира Глигић, Љиљана Крџалић, Ангелина Стефановић, Виктор

Шафранек, Берислав Скендеровић, Борис Черногоубов, Еуген Гвоздановић, Јурај Ферик, Весна Кесић Крсмановић, Наталија Михајловна Аређева и др. Од 1980. до 1989. на иницијативу чланова Хора и диригента Јураја Ферика деловао је Камерни хор музичког центра Војводине са циљем да представи дела вокално-инструменталне музике разних епоха, од вокалне полифоније XVI века, преко барокне, до савремене југословенске вокалне музике. Од 1996. део чланова Хора Опере који су се огледали на пољу духовне музике окупили су се у Мушком камерном хору и освојили публику богатом концертном активношћу. На њиховом репертоару биле су литургије, првенствено домаћих аутора, па је посебно значајно прво извођење *Лишурје* Јосифа Маринковића. Изведене су, такође и *Божанска лишурја* Франческа Синика (1840), *Лишурја* Роберта Толингера (1885), *Лишурја* Владимира Боберића (1908), али и дела других религијских традиција, као што су Моцартов и Вердијев *Реквијем*, Орфова *Кармини бурана*, Хајднова *Чешири јодишња доба*, кантата *Везиља слободе* М. Вукдраговића, *Јама* Н. Херцигоње, *Војводина* Р. Бручија и др. Од 2002. делује и Женски камерни хор под руководством Весне Кесић Крсмановић. На репертоару су дела највећих светских и домаћих аутора хорске музике као што су Ди Ласо, Палестрина, Албиниони, Кодаљ, Моцарт, Перголези, а највеће домете постигли су у извођењу *Божанска лишурје* Св. Јована Златоустић композитора Стевана Мокрањца, Аркадија Дубенског, Марка Тајчевића итд.

Оркестар – Позориште је септембра 1945. ангажовало музичаре Зору Душановић, виолинисткињу и Лајоша Кесегија, обоисту, што је датум формирања позоришног оркестра. У наредним годинама Позориште је наставило да прима нове музичаре, тако да је оснивањем Опере 1947. Позориште имало формиран инструментални ансамбл који је до сезоне 1948/49. био хонораран. Од тада до данас, Оркестар је кључни ослонац сваког оперског извођења. Од самог оснивања висок квалитет уметничког рада одржава се сталним стручним усавршавањем у виду учествовања у другим уметничким ансамблима и установама као што су некадашња Новосадска филхармонија, данас активан Војвођански симфонијски оркестар, различити оркестри Радио Новог Сада, Новосадски камерни оркестар, Музичка школа „Исидор Бајић”. Бројни чланови оркестра учествују у оркестарским пројектима Академије уметности Универзитета у Новом Саду.

Ансамбл Опере СНП-а и данас има врхунске солисте, певаче и музичаре који изводе дела интернационалног и националног оперског наслеђа, оперете, мјузикле, хорску музику и богату оркестарску продукцију.

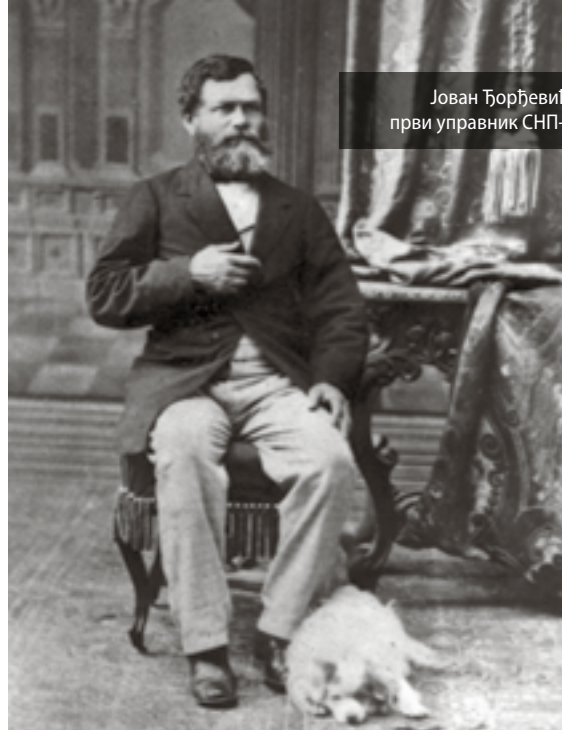
Невена Јанаћ

Глумац је или идеалиста или спекулант

О поп Луки и његовој деци, па и унуцима исписане су бројне странице на којима се са солидном дозом улепшавања пише о великом хероју српске културе који је, ето, целу породицу дао у глумце. А тада бити глумац није било лако ни мушкарцу, а камоли жени која треба да се на позориници пресвлади, мења фризуру, да се шминка а понекад, за име бога милога, чак и љуби! На жалост, прича о попу Луки у великој је мери мит јер је овај честити човек давно умро када је прва од све деце, кћи Драгиња ступила 1860. године у глумачку дружину Јована Кнежевића. Поп Лука Поповић упокојио се 1854. године. Тако он није могао ни Драгињи, а ни осталој деци да одобри приступање Српском народном позоришту. Већа је вероватноћа да је управо Јован Кнежевић, код ког је прве глумачке кораке направила и чији је таленат открио, Драгињи дао идеју да се прикључи тек основаном Српском народном позоришту.

Драгиња Поповић је тада имала двадесет шест година, а када се сетимо времена у ком се све догађа, онда је јасно да су образоване жене могле бити само учитељице, ако су уопште радиле. Образовање жена није служило друштву, него статусу. И мушкарци у то време, на територији Војводине нису имали баш неког великог избора, могли су бити свештеници, лекари или адвокати, професора гимназија је било мало јер је мало било и гимназија, а државну службу су бар Срби избегавали.

Глума је за жене била једина могућа професија, после оне учитељске, по оснивању Српског народног позоришта. И то није прошло без напада разних назадњачких провинцијалних перјаница. Тако је у листу „Србобран“ Јован Ђорђевић оптуживан да је, ни мање ни више, основао бордел. А како пише професор Петар Марјановић, није да није било међу глумицама „интимеса“ Ђорђевићевих, као и „интимеса“ његових пријатеља. Чудо у свему је што су сачувана бројна писма у којима би се могле тврдње о постојању љубавних афера између управника и глумица, потврдити.



Јован Ђорђевић,
први управник СНП-а

Глумци су, иако необразовани и нешколовани, самом чињеницом да је основана овако важна институција, Српско народно позориште, постали носиоци народне идеје па им се тако полако мења и друштвени положај, као и јавно мњење у односу на њих и њихову професију, што је за жене било од посебног значаја.

Јован Ђорђевић је писао да постоје два типа глумачке личности: прави глумац, идеалиста и други спекулант, комедијаш или материјалиста. Ђорђевић у прву групу ставља пре свега глумце позитивних људских особина, обдарене, али и честите, племените, скромне и послушне. А у другу оне који плаћају „журналисте“ сумњивог морала, организују плаћене плескаче у публици, све ради личног истицања, затим, сујетне, расипне...

Без обзира на ову црно-белу слику, Јован Ђорђевић је био свестан огромне улоге глумаца за национални и културни развитак српског народа.

Једна од карактеристика почетака рада Српског народног позоришта била је и огроман број премијера. Представе су се спремале за три до седам дана, наравно, подразумевало се да су глумци долазили на пробе већ унапред сами спремивши улоге и знајући текст. Није током сезоне било ни једног дана паузе. Не заборавимо такође, када већ говоримо о свему ономе нимало не идеализујући ове прве дане, да су глумци играли често у кафанама, у баштама, на расклиматаној сцени склепаној од старих бурића и дасака, иза које је висео избледели декор, а све то се дешавало у поподневним сатима, јер није било услова ни за елементарно осветљење.

Из данашњег угла не можемо ни да замислимо колико су велики визионари били оснивачи Српског народног позоришта знајући да, упркос условима у којима се почињало, стварају културу и историју једног народа.

Невена Јанаћ

О глумачком ансамблу

Покушаћемо у најкраћим цртама да оживимо и Посликамо доба када је Српско народно позориште тек настало, а са њим и први српски професионални глумачки ансамбл. Као и обично, када је у питању било која позоришна тема, незаобилазне су речи Јована Ђорђевића који у *Меморандуму намеснику Јовану Рисџићу*, писаном 1871. године, каже: „Глумачки сталеж је увек само производ онога друштва у ком је постао; дакле просечно нити је бољи нити је гори од самога друштва. Као и у друштву тако и међу глумцима има и бисера и кукоља. Бисер ваља чувати и неговати; кукољ ваља требити; који су у средини, те ваља свим средствима дотеривати... Талент, труд, заслуге стварају и овде неједнакости. Управа која све то хоће да нивелира руши само онај једини темељ на ком почива сав развитак и сва будућност Позоришта. Јер изједначити медиокритет са талентом, рад са нерадом, ревност с индоленцијом, незнање са знањем, то не значи више делити правду него казнити врлину, а награђивати порок“.

Речи Јована Ђорђевића више су него актуелне, представљају буквално упутство свакој управи позоришта које има сталан глумачки ансамбл.

У бројним списима се наводи врло идеализована слика првог глумачког ансамбла Српског народног позоришта, из разумљивих разлога, народ их је волео, позориште је заиста било народно мезимче, а и сами критичари су већином били образовани људи али недовољног познавања позоришне уметности која се тад већ одавно неговала у европским престолицама.

Оснивање Српског народног позоришта је било важно и онима који нису нарочито били вољни да га посећују, био је то један велики победнички корак за оне који су живели у туђој држави. Круто, клерикално и патријархалног окружења које је ипак било мањина, глумце је сматрало лакрдијашима и људима често упитног морала. Назамисливо је било девојку

из грађанске куће послати у глумице. Недостатак жена у ансамблу је био акутни проблем позоришта чак три до четири прве деценије рада! Али говорећи генерално, Српско народно позориште и његови глумци били су обожавани.

Ђорђевић је констатовао да са девојкама „много бриге и посла имамо“, да у ансамбл треба примати глумице опрезно, полако и да је много боље примати удате жене. Зашто не девојке, питали бисмо се данас када овакво уверење скоро да делује blasphemично, али у оно време, препаметни фотер, тачно је знао зашто. Младе, неискусне, „искушењима од стране публике су највећма изложене, па је обично крај такав, да или посрну у владању, или се удаду, и из друштва оду, а на њихово место опет нове и невеште дођу“.

Први глумачки ансамбл Српског народног позоришта сачињавали су занатлијски и трговачки помоћници који су завршили само основну школу, али су били марљиви, истрајни и привржени позоришту. Милан Савић у делу *Посланик и прво доба Српског народног позоришта* пише: „Ондашњи глумци и глумице, без спреме и обрасца, али млади, одушевљени, чинили су шта су од себе могли чинити. Каквих ту није било! Из каквих положаја и руфета! Занимљиво је у њиховим тежњама што су кројачки и берберски момци били врло способни за љубавнике па и бонвиване, трговачки помоћници за јунаке и интриганте, забатаљени студенти за тирове из народа, за старце. Кројачки момци имали су почесто жицу и за комичаре. Код глумица нема тако одређеног правца, али се овде мора навести да су све кћери поп-Луке Поповића из Иванде биле ванредно даровите и да им је дар прешао и на подмладак“.

Једини из првог глумачког ансамбла, Лаза Телчки имао је свршену и гимназију. Бошњакковић и Клавиговић завршили су учитељску школу. Остали су били, како смо рекли, само писмени, али већина са неким каквим-таквим искуством из дилетантских дружина, али препуни великог ентузијазма.

Тај ентузијазам је у суштини био темељ на ком је грађен Талијин храм.



Прва фотографија ансамбла СНП-а 1864.

Невена Јанаћ

Пишите драме!



из Библиотеке СНП-а
фото С. Дорошки

Године 1861, када је основано Српско народно позориште и током прве деценије рада, сасвим је било природно градити физиономију и препознатљивост једног театра на основу драмских дела. Позориште је више било „казалиште“, говорна реч је била она квинтесенција око које се цела позоришна уметност вртела. Без ње, позоришта није било. Другим речима, позориште није постојало као аутохтона уметност, него много више као уметност интерпретације.

Подсетимо се да је Српско народно позориште основано као национална институција са врло јасним циљем. Тај циљ је колико културолошки и уметнички једнако био и политички врло важан у датим условима. Ова кућа је имала пре свега задатак да уметничким средствима „шири у српском народу напредна и савремена схватања, да буди у народу националну свест и подстиче отпор против денационализаторске политике бечке и пештанске реакције, да шири слободарске и демократске идеје и подстиче мржњу против тираније, неправде и средњовековног мрачњаштва српских клерикалаца“. Тако је писао Никола Петровић у тексту *Друшћивене и ђолићичке ђриликe у Војводини у доба оснивања СНП-а*, објављеном у *Сјоменици 1861-1961*.

Забављачка страна позоришта у оном старогрчком смислу на почетку је сасвим занемарена у репертоару новог позоришта, а инсистирало се пре свега на патриотизму и буђењу свих врста људских врлина. Ходало се ту по жици, јер било је јасно да се у патриотизму може ићи до оне границе докле је то била лепа грађанска особина, али не у смислу изазивања бунта. Оснивање овакве институције био је мач са две оштрице и за тадашње власти, било је то нешто адекватно постојању слободних медија век и више касније.

Јован Ђорђевић, први управник позоришта, тражио је дела домаће драмске књижевности у којима се инсистирало на историјско-националном сижеу као и у језику. Посебно су били цењени комади из народног живота. „Пишите драме“, вапио је Ђорђевић.

„Сваки вам догађај из старе, нове и најновије повеснице довољно материје даје какве ни Шекспир није имао када је бесмртна дела своја писао“, говорио је Ђорђевић још док није био управник позоришта. Као секретар Матице спрске и уредник матичиног „Летописа“ основао је конкурс за књижевне радове, међу којима је био и за драмску књижевност.

Овај конкурс је био изузетно значајан за развој наше драмске књижевности.

Ђура Јакшић и Лаза Костић су били светли путокази изласка из формалне и садржинске архаичности.

Оснивање националног позоришта било је само логички наставак рада на драмском националном репертоару пошто је већ озбиљан темељ било постојање позоришне активности у разним путујућим трупaма које су имале своју верну публику и нису нимало биле естетски и садржајно занемарљиве.

Прва сезона Српског народног позоришта била је обележена Стеријиним делима, било је чак њих десет. Био је ту и један Молијер, *Грађанин-џлемић* који је преведен као *Помодар*. *Ричард III* и то само одломак, изведен је 1864. године.

Чудно је било, а данас сасвим тешко објашњиво упорос покушајима бројних театролога и историчара српског театра, зашто Јован Ђорђевић никада није ставио на репертоар Лазиног *Максима Црнојевића* и две, можда најбоље Стеријине комедије, *Лажу* и *џаралажу* и *Родољубце*.

Године 1867. Лаза Костић неутешан и свакако врло свестан вредности *Максима Црнојевића*, пише фотеру: „Драги мој Фотеру! Кад је Тона (Антоније Хаџић), био у Пешти, укеба га Молнар (Ђерђ Молнар, управник Народног позоришта у Будиму), да му даде једну српску драму за непсинхаз, на коју је цел било обећано 3000 форинти, Тона му обећа *Максима*. Шта ви ко велите на то? Пре неке године, били сте колико се опомињем противни. Ако сте још и сад у том уверењу, онда би вас молио, да ми бар навестите кад би се могао Максим код нас представити? Не иштем рок на месеце, ал бар на године!“

Активност Српског народног позоришта из Новог Сада у Земуну у XIX веку

Српско народно позориште, као српско национално мезимче, позитивно је утицало на стварање богатог позоришног живота Земуна. Нажалост, пред крај деветнаестог и почетком двадесетог века, својим честим гостовањима, квалитетнијим репертоаром и ансамблом, утицало је на потискивање аутентичне позоришне институције Земуна – Земунског српског добровољног позоришног друштва. СНП је било активно у Земуну пре оснивања земунског Друштва, редовно је гостовало у време рада овог Друштва (1865–1910), а наставило је да приказује представе и након престанка рада овог локалног друштва.



СНП је одиграло више од 500 представа у Земуну, што је импозантна цифра за оно време. Овај број не би био тако велики, да то позориште није радо прихватано у Земуну, о чему сведоче и подаци из позоришног архива: „После Вуковара дошло је наше позориште у Земун и ту је боравило од 25. августа, па до 4. октобра (1874). За то време давало је, које у арени, које у дворани – 26 представа. У похвалу Земунца мора се рећи да су и на делу показали, да им

наше народно позориште заиста на срцу лежи па су тако баш и на подмирење позоришног мањка, 240 форинти добровољног прилога скупили! Нека им је слава и хвала!“¹

Од самог почетка рада, ово позоришно српско мезимче је било стални и драги гост Земуна. Детаљно истраживање архива овог позоришта о гостовању у Земуну обрадио је професор Стеван Радовановић. Ево прегледа тог истраживања по годинама и броја представа:

1862 – 10, 1866 – 13, 1869 – 14, 1870 – 12, 1874 – 26, 1877 – 33, 1878 – 16, 1881 – 33, 1883 – 21, 1885 – 28, 1887 – 25, 1889 – 17, 1892–93 – 34, 1897 – 37, 1899 – 21, 1902 – 26, 1904 – 4, 1905 – 21, 1907 – 23, 1909–35, 1911 – 32, 1913 – 35.²

Миховил Томандл пише да је Српско народно позориште 1868. гостовало у Осијеку и Вуковару, „па у Земуну, приказавши ту два новитета: драму *Два наредника*, у преради са италијанског, од Николе Ђурковића (30/IV) и позоришну игру *Нови џлемеић* (Der geadelte Kaufmann) од К. А. Гартнера у преради Л. Телечког (9/VII)“.³

Професор Петар Марјановић у књизи *Умешнички развој Српског народног позоришта 1861–1868* наводи да је ово позориште гостовало у Земуну 30. септембра 1868. са представом *Два наредника*, непознатог аутора, коју је са италијанског посрбио Никола Ђурковић.⁴

Земунска средина је неговала и одређене, додатне, позоришне активности. Тако је 1884. године, приликом гостовања СНП-а у овом граду, приређена свечаност поводом 25-годишњице глумачког рада Димитрија Ружића. Тим поводом, на представи, 3. јуна, др Јован Суботић одржао је пригодну беседу и предао „леп ловоров венац“, великом глумцу.⁵

Следеће, 1885. године, СНП доживљава непријатности у Земуну (наравно, ово је пука случајност)

¹ Стеван Радовановић, *Позоришни животи Земуна до 1941. године*, „Театрон“, бр. 98, Београд 1997, 70.

² Исто, 71.

³ Миховил Томандл, *Српско позориште у Војводини I*, Матица српска, Нови Сад 1951, 177.

⁴ Петар Марјановић, *Умешнички развој Српског народног позоришта 1861–1868*, Српско народно позориште, Нови Сад 1974, 265.

⁵ Миховил Томандл, *Српско позориште у Војводини II*, Матица српска, Нови Сад 1951, 38.

и доводи се у тежак положај, а разлог је одбијање потписивања уговора од стране шест чланова дружине (разлог: повишица плате). „Највећи се губитак осетио одласком младог и талентованог глумца Илије Станојевића, који је, прешао у Београд, убрзо постао првак драме (Народног позоришта, прим. аут.) и постигао велике уметничке успехе.“⁶

О узајамном респектовању говори и кратак приказ листа „Јавор“ из 1877. о гостовању СНП-а у Земуну: „Срп. нар. позориште давало је у Земуну за два месеца дана, 33 представе, за које паде 3008 фор. Одазив је, дакле, у Земуну био врло добар, и *Засџавин* (српски лист који је у то време излазио у Пешти, прим. аут.) дописник хвали глумце и глумице да су на позорници осветлали образ себи и српској публици, а у приватном понашању да су били сасвим онакви, како се пристoji људима, који су чланови једног просветног завода. Из Земунa је отишло позориште наше у Вел. Кикинду. Сретно им било!“⁷

Да су облици уметничке сарадње Земунaца и овог позоришта били разноврсни, потврђује и податак Миховила Томандла: „А, Јосиф Це, тадањи хоровађа Земунског српског црквеног певачког друштва, пратио је певање дружине на неколико представа у Земуну.“⁸ На гостовању 1897. специјални гости овог позоришта и Земунaца били су оперски певачи Жарко Савић (рођени Земунaц) и Петар Крањчевић, којом приликом су: приредили концерт и дали врло успелу представу *Балканска царица*, којој је присуствовао и Јован Ђорђевић из Београда.“⁹ О овој сарадњи 1889. године, пише и ондашни лист „Ново време“: „У четвртак су давани *Граничари*, позоришна игра од Ј. Фрајденрајха. На овој представи су суделовали и два члана нашег дилетантског друштва, г. Пушић (Сава) и Штрајхер (Александар). *Граничари* већ годинама нису овде давани, па је за то публика овај наш стари комад радо гледала.“¹⁰

Ови подаци говоре о блискости и узајамној сарадњи и везама Земунa са уметницима и институцијама онога времена, са обе стране реке Саве.

Репертоар који је СНП играло у Земуну ни по чему се није разликовао од стандардног репертоара матичне сцене у Новом Саду. Наравно, најчешћи број представа базирао се на националној тематици. Од домаћих писаца играни су: Јован Поповић Стерија, Јован Суботић, Лаза Костић, Ђура Јакшић, а пред крај деветнаестог века и почетком двадесетог, извођени су и Нушићеви комади. Од страних дела,

радо су извођене мелодраме, али на репертоару су били и великани светске драматургије: Вилијам Шекспир, Жан Батист Поклен Молијер, Фридрих Шилер, Виктор Иго, Карло Голдони, Николај Гогољ, те између осталих Хенрик Ибзен и Антон Павлович Чехов. Ови подаци сведоче и о томе да је наше прво национално позориште изузетно поштовало ондашњи репертоарски концепт европских националних театара.

Као потврда изузетног уважавања и поштовања које су Земунци гајили према Српском народном позоришту служе и подаци из којих се види да су радо прелазили у Београд и тамо гледали представе свог националног театра када је тамо гостовало. Наравно, српско мезимче им није ускраћивало задовољство.

Сем пуких гостовања, неке позоришне представе су премијерно извођене у Земуну, тако да су свој позоришни живот настављале из овог града.

Ево тих података:

шаљива игра *Ойледало*, шпанског непознатог писца, први пут приказана у Земуну 1889. године;¹¹

шаљива оперета из српског народног живота *Јабука В. Миљковића*, са музиком Хуга Доубека, премијерно одиграна у Земуну 1892. године;¹²

драма *Завеш* Сима Матавуља, први пут приказана у Земуну 1897. године;¹³

драма *Самрџина замка* Николе А. Похођина, у преводу Ст. Живковића, први пут је одиграна у Земуну 1899. године;¹⁴

шаљива игра *Женидба на њобу* Карла Гереа, у преради Петра Крстоношића, први пут је изведена 10. априла 1899. године;¹⁵

драма *Мона Вана* Мориса Метерлинка, у преводу Ј. Грчића, први пут је приказана у Земуну 28. фебруара 1903. године;¹⁶

драма *Свети* Бранислава Нушића, први пут је приказана 20. маја 1907. године;¹⁷

По овој евиденцији, СНП је у Земуну одиграло 7 својих премијера.

Анализирајући целокупну делатност Српског народног позоришта из Новог Сада у Земуну, можемо закључити :

да је Земун снажно подржавао оснивање Српског народног позоришта као институције од изузетног националног значаја, те да су у том смислу биле организоване активности као помоћ у овој акцији, почев од прикупљања новчане помоћи, па до уступања костима локалне дилетантске дружине свом новонасталом националном чеду;

⁶ Исто, стр. 40.

⁷ „Јавор“ бр. 33, Нови Сад, 14. август 1877.

⁸ Миховил Томандл, *Српско позориште у Војводини II*, Матица српска, Нови Сад 1951, 38.

⁹ Исто, 631.

¹⁰ „Ново време“, бр. 53, Земун, 2/14. јули 1889, 4.

¹¹ Исто, 48.

¹² Исто, 60.

¹³ Исто, 66.

¹⁴ Исто, 69.

¹⁵ Исто, 69.

¹⁶ Исто, 78.

¹⁷ Исто, 89.



да је Земун био незаобилазна и честа база гостовања, тј. боравка „српског мезимчета“. Пре добијања сталне зграде у Новом Саду, 4. фебруара 1895. (коју је сазидао Лаза Дунђерски), седиште овог позоришта, у правом смислу те речи, била су сва места у тадашњој Војводини. Позориште је по десетак дана боравило у једном месту у којем је приказивало представе, а домаћини су им обезбеђивали боравак;

да су многи Земунци били чланови овог позоришта и у њему остварили успешне каријере, доприносећи раду и развоју свог националног позоришта;

да је позориште имало своје заступнике у свим значајнијим градовима ондашње Војводине који су били задужени да обезбеђују услове за гостовања у тој средини. Тако је било и у Земуну, судећи по документу од 16. јула 1869. године, у којем „Земунац, Живко Лончаревић, заступник новосадског Одбора Српског народног позоришта, моли од земунског Магистрата дозволу, да од 1. августа о.г. ово Позориште даје у Земуну представе, у (Романићевој) арени;“¹⁸

да су у руководству позоришта учествовали признати грађани Земуна. Као пример активног рада у Управном одбору позоришта може да се наведе пример Стевана П. Крецула, оснивача и дугогодишњег председника Земунског српског добровољног позоришног друштва. Позориште је крајем деветнаестог века доспело у велику финансијску кризу. Овај благородни Земунац, на седници Управног одбора позоришта 1896. године, чији је био активан члан, предложио је „да Одбор позове све српске трговце

да обавезу своје трговачке куће да и оне даду годишње прилоге“;¹⁹

да су се, због блискости границе и повољног прихватања Срба из Србије у Земуну, у рад овог позоришта, укључивали и глумци из Кнежевине Србије, и у њему остваривали своје значајне каријере;

да су у Земуну били чести сусрети Српског народног позоришта и Народног позоришта у Београду;

у Земуну је вршена и размена глумаца у позоришним представама;

да је Земун био незаобилазна база приликом гостовања овог позоришта у Београду. У њему су прављени контакти, преговори и детаљни договори;

да је у Земуну договорано да глумци из једног националног позоришта прелазе у друго, из Српског народног позоришта у Народно позориште и обротно, што је резултирало развојем позитивног ривалства које је доприносило квалитету рада и једног и другог позоришта;

да су, сем свог доприноса приликом куповине карата за представе, грађани Земуна и земунске грађанске организације, били ревносни приложници буџету Српског народног позоришта. Ову чињеницу потврђује и податак да је Земунско српско добровољно позоришно друштво, сем редовних прилога, 1903. године упутило „Прилог срп. нар. позоришту за покриће мањака“.²⁰

Све наведене констатације потврђују плодотворне активности које су се узајамно прожимале, између Српског народног позоришта из Новог Сада и Земуна, његових грађанских организација и грађанства.

¹⁸ Василија Колаковић, *Позоришни животи Земуна у XIX веку*, Годишњак града Београда, књ. XVIII – 1971, 190.

¹⁹ Исто, 53.

²⁰ *Споменица Земунској српској добровољној позоришној друштва*, Земун 1910, 38.

Ласло Блашковић

Ритам машина

У *Енциклопедији Српској народној позоришња* нема, међутим, одреднице о Војиславу Деспотову, мада се са овог брежуљка чини да би свакако требало да је буде. Наиме, поменути песник радио је до ране смрти у Драмској редакцији Радио Новог Сада, у драмским играма које је уредио и написао пословао је с многим новосадским глумцима и редитељима (био сам присутан када се с неким из тадашње Управе СНП-а успешно договарао о могућој драматизацији Ничега), преводио с немачког језика, сећам се кроз маглу, нешто за клизаву позоришну сцену, неко време долазио редовно у *Позоришњак*.

Нисам ја сумњичав према брижним ауторима *Енциклопедије*, него је, претпостављам, сарадњу с Позориштем песник материјализовао после осамдесет шесте, године којом је ово издање хотимице ограничено. Ако у будућности буде потребан писац одреднице о поменутом лирском трудбенику – ту сам!

У тренутку којег сам се нетом сетио, још увек смо полуликови из каквог савременог миракула, прозукли гласови из хора још ненастањене опере, кућни духови Хамлетових кузена који, као душе нерођених, малаксало аветају по лимбу. Седимо у сеновитом позоришном клубу, година је деведесета (тек сам се оженио), у друштву Миодрага Петровића, гласовитог глумца и срчаног песника. Управо сам добио поруку од издавачке куће у којој сам већ објавио две књиге како овај трећи рукопис, из необјашњених а наговештених ванлитерарних разлога не могу прихватити. Млад сам и очајан, то иде једно с другим. Немам цвоњка у џепу, код куће ме чека жена с трбухом до зуба. Иако ми се јуче чинило да смо на коњу, радио сам два хонорарна посла, добио фину стипендију за постдипломске студије, све је са осуђеном државом преко ноћи почело да се урушава и *огумире* (како је то видовито а погрешно говорио Маркс). Деспотов с презиром слуша моје жалопојке. Каже да су велики државни издавачи одслужили своје, да је потребно радити сасвим другачије, у складу с новим временом. Време је, и тад и сад, непојамно, нечитљиво, али то у том часу не видимо, као што га у бескрајној ћутњи не препознајемо ни данас, налик луткама из неког мрачног позоришта, луткама у чијим се праз-

ним главама мешају цитати Светог Августина и Витгенштајна.

Да скратим, Деспотов је покренуо приватну издавачку кућу и радо би, на невиђено, објавио моју нову збирку, када би знао шта тражим. Три хиљаде немачких марака, одговарам не трепнувши. (Песничке књиге се и тада хоноришу шупљим носом до очију.) Дебели песник, међутим, устаје и театарлно (баш као да седимо у позоришту!) вади из задњег џепа свежањ новчаница и одбројава ми половину жељкованог хонорара, запрепашћујући тим чином и мене и Петровића, који је, у том малопривредном издавачком послу, нека врста Војиного ортака. Ово је шала, питам, па пошто ми се одречно одговори (уз обећање да ћу остатак новца добити по предаји рукописа), савијем оне новчанице, стрпам их у џеп, позовем конобара и наручим нову туру, коју до малочас нисам имао чиме платити.

Прелетим валцерски део Темеринске улице, од позоришта до моје куће на Подбари, затекнем моју трудну жену, која полулежи у соби и нешто чита, разрогачених очију, али не због језивог текста, него зато што ме гледа како, певајући арију о бодлеровском позиву на пијанство и *чаши шћо се блисћа у руци*, банкноту по банкноту, разбацујем онај новац по соби, пуштам га да лети и меко се сурвава на под, попут изнемоглог лептира коме је сувише праха спало са крила. Бришем мастиљаве прсте. Жена ме бојажљиво пита да ли сам опљачкао трафику.

Иако касније извучем још једва коју стотиницу од мог отрежњеног издавача, иако се све (то сви знамо) ускоро скотрља у прашину, иако ме добијени новац никако не сачува од наступајуће беде, ипак се са озарењем понекад сетим тог чудноватог догађаја из *Позоришњака*, када сам, као после предугог боравка под водом, коначно удахнуо ваздух, чистог грла запевао скраћену верзију *Оге рагосћи*!

И тако, пошто нико други није хтео, књигу *Ритам-машина* ми је објавио Војислав Деспотов. Воја је био сјајан песник, али смотан као сајла, па књига није долепршала ни до кога, не рачанајући оно нешто ауторских примерака које сам ја поделио пријатељима. Када је мала издавачка кућа, после



Војислав Деспотов

извесног времена, пропала, књигу си могао купити у локалној антикварници за динар.

Ипак, та несвакидашња згода готова да би нас обојицу могла квалификовати, ако не за енциклопедију, а оно свакако за неку маргиналну, подземну хронику нашег жалосног позорја.

Не упражњавајући топос лажне скромности, могу да кажем да је моја улога у пројекту *Енциклопедије СНП* (Нови Сад, 2021) – техничке природе. Зато су у књизи истакнута имена прве редакције из 1972. године, а на крају су побројана и наша, савремена имена, имена људи који су дочекали и реализовали *Енциклопедију*, показујући да ни фактор среће није небитан у животу. Помагао сам у том послу колико сам могао. Однео понеку информацију или фотографију Вери Василић и Милени Лесковац, уз тиху зебњу, поготово када је ствар демократизована, јер су, са сајта Позоришта, сви *анонимуси* позвани да учествују у причи, која је тада добила облик локалне Википедије, нечег што се попуњава, рачунајући просветитељски на општепознато Знање и веру у њега, слично Кишовој гласовитој *Енциклопедији*.

Када кажемо енциклопедија, одмах помислимо на увек проблематичну истину, јер се кадгод веровало да је и Земља равна плоча. Историјски *ready-made* (готова ствар) подложен је разним ревизијама. Некада су историје почињале од старозаветне *јенезе*, Библија се узимала као непобитна научна чињеница.

Зато се, уосталом, као и свака друга, наша *Енциклопедија* може упоредити са, песнички речено, *иірачем у свим іравцима*. Ја, лично, умет да се загледам у њу и литерарно, и *избунарим* из ње неки фиктивни елемент, рецимо, почетак или крај приче.

Оно што управо чиним јесте наставак тога – нека врста апокрифне, готово безначајне историје Српског народног позоришта (да ипак употребим реторску фигуру познату као *ііойос лажне скромно-сіиі*).

Наиме, сасвим сам се загрејао за театар у време изградње нове зграде СНП. (То су биле и године када је младац спреман да се баци у ватру.) Када данас упитате невиног пролазника, у ненамештеној анкети, који су то материјални симболи, идентификационе тачке Новог Сада, највећи број ће се одлучити за катедралу, те зграде Матице српске и Српског народног позоришта. А некад је ситуација била дискутабилна. Многи наши суграђани, како то већ бива, нису били одушевлени новином.

Данас пак видимо да је управо у том привидном, почетном неразумевању био иницијал неке дубље присности коју театар доноси људима, због чега се и ова зграда дочекана на нож слила са свим могућим сугласницима, успоставила нови архитектонски и значењски склад, постала један од знакова који чине наш град, његов аутентични потпис.

Шта ми је остало друго, него да пишем о сличним прикљученијима, која се претварају у скаске о мојим личним и оваплоћеним *ііозоришним илузијама*, показујући тиме употребну вредност и Енциклопедије и наших живота.

У том правцу иде и овај мој текст, који не призива анегдоте из позоришног клуба, него кућне духове из празних пивских боца што тумарају сумрачним простором, знам као *Позоришњак*, који је некад голубарник, а некад зверињак, какав је, уосталом, и цео наш свет.

Дејан Мијач

Бјељина Београд
17. мај 1934 – 5. април 2022



фото Б. Лучић

Опроштај од великана и једне епохе

У разговорима са Феликсом Пашићем, Дејан Мијач је концизно, а опет савршено прецизно, изрекао властиту дефиницију посла којим се бавио: „Суштина режије је у томе да открије један велики животни материјал који постоји, да га преобликује у један модел, то јест представу, и да га у тако симболизованом виду покаже људима, а публика је та која у том моделу препознаје свет око себе у том свету, а нарочито у току протока времена.“¹

И заиста, опроштајући се од Мијача, Иван Меденица у дневној новини „Данас“ констатује важну истину која нам је можда до сада измицала. Једино чиме се Мијач у животу бавио, вели Меденица, била је режија, односно позоришна уметност, а значајан део његове каријере везан је за педагошки рад. У НИН-у, пак, Радмила Станковић се сећа својих разговора са Мијачем и вели да он време није, попут нас осталих, мерио по годинама, рођенданима или празницима, него – премијерама, а било их је више од 150, те наводи да је последњу режију реализовао на сцени „свог“, како каже Станковић, Југословенског драмског позоришта. И тачно је да је Мијач своју судбину у зрелом периоду стваралаштва везао за овај театар. Ту је осим Чеховљевог *Вишњика*, своје последње представе, режирао и низ других наслова који ће, по разним основама, постати камени међаши у нашем театру, рецимо *Васу Железнову* Горког, *Нушићеву Пучину*, *Стеријине Рогољуйце* (два пута), *Ружење народа у два дела* Селенића, *Симовићево Путијуће позориште Шојаловић*, али и драме Шекспира, *Ненада Прокића*, *Биљане Србљановић*...

Истина је, међутим, да прекретничке Мијачеве представе нису настајале једино у ЈДП-у, него и у Атељеу 212, сомборском Народном позоришту, на сценама Града театра Будва..., али и у Српском на-

родном позоришту, где је режирао једну од најзначајнијих представа не само у својој каријери или повести овог театра, него вишеструко значајну и са становишта редитељског односа према Јовану Стерији Поповићу. Реч је, разуме се, о славној *Покондиреној ѿикви*, која је у СНП-у премијерно изведена 1973. године, безмало у исто време када и Маривоова *Расправа* (1973) у режији Патриса Шероа или Чеховљев *Вишњик* (1974) у поставци Ђорђа Стрелера. Театролошкиња Ксенија Радуловић, ауторка студије о Мијачу као редитељу, у књизи *Сурова класика*² наводи ове три представе, Мијачеву, Шероову и Стрелерову, те Крејчине *Три сесѿре* (1965) или Бруксов *Сан лејње ноћи* (1970), као примере који означавају рађање тзв. редитељског театра, а наглашава да је наш редитељ до свог читања Стерије дошао искључиво осећајући дух времена и пратећи унутрашњу логику развоја режије.

У Српском народном је Мијач био један од редитеља чувене епохе Милоша Хаџића, дакле у доба које ће театролог и историчар наше драме и позоришта Петар Марјановић означити као време настанка „новосадске школе позоришне режије“. У Нови Сад је дошао из Тузле, а одатле је отишао у Београд, да би се у Српско народно позориште потом, с времена на време, враћао и увек правио важне представе, на пример Шекспирову *Меру за меру* која ће обележити читаву епоху у овом театру. Претпоследњу своју режију, поставку Булгаковљевог *Зојкиној сѿана*, остварио је управо у СНП-у. У СНП-у је режирао: *Јунона и ѿаун*, *Женидба*, *Двосѿруко лице*, *Трећа жеља*, *Свеј*, *Ко се боји Вирѿиније Вулф*, *Пој* *Ђира* и *ѿој Сѿира*, *Лаждийажди*, *Јереѿиш*, *Анђео на сѿаници*, *Веселе жене из Вингзора*, *Џандрљиви муж*, *Ваљевска ѿодвала*, *Привајно ухо* и *Јавно око*, *Ожалошћена ѿородица*, *Велики Мак*, *Бојојављенска ноћ*, *Сексирама*, *Ујка Вања*, *Пљачка*, *Ромео* и *Јулија*, *Шума која хода*, *Туја* и *ојомена*, *Новосадска ѿроменада*, *Покондирена ѿиква*, *Ти си ѿо*, *Кревеј* за *ѿри особе*, *Ујез*, *Преноћи-*

¹ Феликс Пашић, *Јоакимови ѿојомци*, Театар „Јоаким Вујић“ и Музеј позоришне уметности Србије, Крагујевац – Београд 2006.

² Ксенија Радуловић, *Сурова класика*, Факултет драмских уметности, Београд 2019.

шїе, Долња земља, Дом Бернарде Албе, Голубњача, Раванірад 1900, Мера за меру, Сумњиво лице, Зојкин сїан.

Као што је седамдесетих година прошлог века осетио дамар епохе у време настанка редитељског театра, тако је Мијач, режирајући Стеријиног *Нахога Симеона* у ЈДП-у, међу првима у ондашњој Југославији наслутио постмодерно позориште, а муњевито је, исто тако, реаговао и на постдрамски театар поставком *Невиносїи* Дее Лоер у Атељеу...

За једницу *Енциклопедије СНП-а* посвећену овом редитељу театролог Петар Марјановић је, између осталог, записао: „МИЈАЧ Дејан – драмски редитељ. Рођен је у свештеничкој породици. Већ 1935. породица се, после краћег боравка у Бијељини, вратила у Ваљево, где је 1944. завршио основну школу, а 1952. гимназију. У јесен 1952. уписао се на Филозофски факултет у Бгду (Група за југословенску књижевност и српскохрватски језик), али је следеће г., пошто је положио пријемни испит на Академији за позоришну уметност, наставио студије на овом факултету и дипломирао 1957. у класи проф. Вјекослава Афрића. Дипломску представу, *Плуї и звезде* Ш. О’Кејсија, поставио је на сцени НП у Тузли, где добија и први ангажман (1. IX 1957). У Тузли остаје све до 1. V 1961. и за то време остварује неколико запажених представа, углавном из англо-америчког репертоара (*Освр-ни се у їневу, Силазак Орфеја, Јунона и їаун*). После одслужења војног рока постаје, 1. V 1962, члан СНП у НСаду. У СНП остаје све до 4. X 1974. (уз краћи прекид од 15. VIII 1967. до 20. VIII 1968). У јесен 1974. постаје доцент за предмет Позоришна режија на Факултету драмских уметности у Бгду, а од 1. X 1978. води и класу глуме на Академији уметности у НСаду. (Позоришном педагогијом бавио се и током свог ангажмана у НСаду, где је, од 1964. до 1972, предавао глуму у Драмском студију СНП). Гостовао је у многим југословенским позориштима, али у сећању остају његове представе у Сомбору (*Женидба и угадба*) и у Бгду (*Васа Железнава, Пучина и Лимунација* у Југословенском драмском позоришту, *Вишњев сад* у „Атељеу 212“ и низ представа у Позоришту „Бошко Буха“). Долазећи у НСад, у којем је пресудно изградио своју редитељску физиономију, имао је за собом не само знање које се добија на београдској Академији за позоришну уметност и сценско искуство стечено током рада у Тузли, него и васпитање које је понео из родитељског дома и однегован литерарни укус нешто класичнијег профила но што би се за његову доб очекивало (Гогољ, Чехов, Горки, Стерија). Ако укажемо на његову већ тада наговештену склоност ка театру култивисане фразе и рафинованог укуса, његов долазак у СНП био је природан. Зато не изне-нађује што је он после разумљиве почетне несигур-

ности остварио значајну серију од тридесет представа међу којима су најзначајније: *Покондирена шиква, Велики Мак, Џандрљив муж, Лаждиїажди, Свеїї, Поїї Тира и їої Сїира* и *Ујка Вања*. За припремну фазу његовог редитељског рада карактеристична је разноврсност извора које користи: литература, драматуршке и социолошке студије, разноврсни ликовни и музички материјал. У овој фази рада он одређује и глумачку поделу, тако да приликом скраћивања текста води рачуна не само о сценичности и економији израза него и о дикцијским могућностима одабраних глумаца. Упорност са којом брани свој предлог глумачке поделе није редитељски хир него полазна основа и суштина његовог редитељског поступка. Поред зналачког компоновања глумачког ансамбла, он уме да током проба, упркос неједнаким креативним моћима појединаца, доведе своје глумце до свести о заједништву представе. Упркос темељном припремању, његове пробе за столом



сцена из *Зојкиної сїана*, фото М. Ползовић



сцена из *Покондирене шикве*, фото Архив СНП-а



сцена из *Мере за меру*, фото Б. Лучић



с пробе за *Дом Бернарде Албе*
фото Архив СНП-а

трају релативно кратко, али су његове експликације конкретна и прецизна анализа теме, идеје и жанра текста, као и односа међу ликовима и имају ширину и светлост у тумачењу. Приликом рада на самој сцени види се да је М. стасао у позоришној средини која је нерадо улазила у екстравагантније мизансценске експерименте. Зато његова мизансценска решења карактеришу осмишљена једноставност и животна уверљивост – и нешто што се на нашим сценама не види често: сценска решења не настају само из кретања него и из статичних призора – из говора са паузама, па у неким тренуцима и из тишине. Тонске валере његових представа често допуњује музичка пратња, коју користи зналачки. Овај смисао видљив је и у његовом осећању за ритам представе, динамику и каденцу говора глумаца у градирању појединих сукоба на сцени, често и у динамици мизансцена. Има у његовим представама и читавих сцена које као да су грађене на законима музичким. Сценографе и костимографе бира амбициозно и пробирљиво: прецизно зна шта му је за који пројекат потребно (у широкој амплитуди од сценског реализма до врло слободних стилизација), али и сарадницима оставља слободно поље за маштање и обликовање. Током петнаест г. рада у НСаду сарађивао је само са пет сценографа, четири костимографа и три композитора музике. Приликом глобалног дешифровања његовог редитељског рукописа ваља поћи од оног схватања театра по којем позоришна представа треба да се одвија у линији чија је полазна тачка аутор, а завршна глумац пред гледалиштем. Речју: преко својих идеја и глумаца жели да доведе аутора пред публику, вршећи кроз представу самопоништавање своје личности. У својим најбољим представама, у којима је поруке гледалишту упућивао осмишљеним сценским метафорама, постигао је и свој идеал глумачко-редитељске сарадње: иако је држао све нити будуће представе у својим рукама, глумци су имали осећање неспутане креативности и њихове улоге рађале су се из обостраног уверења да је представа дело свих њених учесника. Добио је многобројна

признања за свој редитељски рад. За три представе остварене у НП у Тузли добио је три награде за режију од Републичког удружења драмских уметника Босне и Херцеговине (*Осврни се у њеву* – 1959, *Силазак Орфеја* – 1960. и *Јунона и Ђаун* – 1961). На Сусретима војвођанских позоришта добио је награде за режију за представе СНП: *Свећ* – 1965, *Лаждиџа* – 1966. и *Велики Мак* – 1969. За режију представе *Лаждиџа* добио је 1966. златни ловор за режију на Фестивалу малих и експерименталних сцена у Сарајеву, а за режију *Великог Мака* Октобарску награду НСада за 1969. и награду за режију Удружења драмских уметника Србије. Од истог Удружења награђена је и његова режија *Ујка Вање* у СНП – 1971. Троструки је носилац награде Стеријиног позорја за најбољу режију (*Покондирена џиква* СНП – 1974, *Женидба и угадба* НП у Сомбору – 1976. и *Пучина* Југословенског драмског позоришта – 1978). За исте представе добио је на Данима комедије у Светозареву награду „Ђуран“ за најбољу режију 1974, 1976. и 1978. За режију *Покондирене џикве* добио је и нашу најзначајнију редитељску награду „Бојан Ступица“ – 1974. Успело редитељско остварење Нушићеве *Пучине* донело му је и Октобарску награду Бгда – 1977. На Сусретима позоришта уже Србије „Јоаким Вујић“ М. је добио награду за режију представе НП у Крагујевцу *Лажа и ђаралажа* – 1980. Златна медаља „Јован Ђорђевић“ уручена му је 1993.“

Наш театар се, макар делимично, одужио Дејану Мијачу објавивши једину њему посвећену монографију ауторке Даринке Николић.

На самом крају ваља констатовати и да у уметности каква је театарска, а за коју по правилу велимо да је ефемерна и да траје само док је позоришна завеса подигнута, дакле у часу непосредног контакта оних са сцене и оних у гледалишту, као својеврсни залог да ће сећање на Дејана Мијача и убудуће трајати, остаје наговештај да ће награда коју ће додељивати Удружење драмских уметника Србије и Стеријино позорје, носити име овог редитеља.

Александар Милосављевић

Бранислав Крстић оперски певач (1936–2022)

У Каћу је 28. априла 2022. године преминуо дуггодишњи члан Хора Српског народног позоришта, Бранислав Крстић. Изрека „о покојнику све најлепше“ у његовом случају и није фраза, јер о њему се не може рећи ништа што није лепо.

Рођени Београђанин, средњу учитељску школу, у којој је учио свирање и певање завршио је у Врању, а убрзо се након аудиције запослио у Хору најстаријег националног театра, у новосадском СНП-у, где је провео цео радни век и отишао у заслужену пензију.

Усавршавао је вокалне способности код чувеног оперског педагога Теодора Дињашког, па је каријеру хорског певача довео до највишег нивоа добивши признање тенор-хорски певач 1. категорије.

Током каријере је певао све опере које су биле на репертоару СНП-а: *Ријолејто*, *Пајаци*, *Кармен*, *Набуко*, а често и соло деонице попут истакнутих тенорских арија у опери *Мадам Батерфлај* и опери за децу *Прождрљивко*.

Уз стални посао обављао је и додатну дужност секретара Хора, што је било указивање поверења и признање његовим људским квалитетима од стране осталих чланова Хора. Осим радом, поштовање колега Крле, како су га звали, стицао је својим господством и мудрим речима као што су: „Сада сви хоће што пре славу и зараду, али у уметности је најваж-



фото приватна архива

нија љубав. Ако тога нема, живећете само од чекања плате“. Он сам је све радио с љубављу, а у башти је са истом посвећеношћу, као што је читао оперске партитуре, неговао цвеће и поврће.

Осим сталног запослења, годинама је био ангажован у Камерном хору Музичког центра Војводине, за који су били бирани најбољи певачи из различитих хорова. Поводом значајних датума и јубилеја наступали су широм Југославије.

Своју уметност и љубав према певању показивао је на редовним, годишњим окупљањима његових Врањанаца на које се радо одазивао. Отуда и омиљена песма *Мајла љагнала в долина*.

Неколико година певао је у хору новосадске Саборне цркве.

Упркос многим професионалним обавезама, најважнији део живота за Бранислава била је његова породица. Ћерке и рано преминула супруга биле су његова брига и љубав.

Са сетом и захвалношћу чуваће лепе успомене на њега породица, пријатељи и његово Српско народно позориште.

Олија Рагман



Зоран Максимовић

**Обнова Српског народног позоришта
после Првог светског рата 1918–1921.**

СНП, Нови Сад 2021.



**Енциклопедија
Српског народног
позоришта
(I том)**

СНП, Нови Сад 2021.



Ивана Илић Киш
**Балет: Грађа за
репертоар Српског
народног позоришта
(2003–2020)**

СНП, Нови Сад 2020.



Марко Малетин
**Сујон војвођанске
позоришне традиције**

СНП, Нови Сад 2017.



Сенка Петровић
**Сан од 6 дана,
16 саати и 3 минути**

СНП, Нови Сад 2021.



Владимир Митровић
**Радуле Бошковић –
Уметност плаката**

КЦ Војводине и СНП,
Нови Сад 2019.
(монографија)



Даринка Николић
Дејан Мијач

СНП, Нови Сад 2017.
(монографија)



Ивана Илић Киш
**Живот, књижевност и
позоришно дело
Ајанасија Николића
(1803–1882)**

СНП, Нови Сад 2021.



Ана Ђорђевић
Смедерево 1941.

Александар Милосављевић
Смедерево 1941.
СНП, Нови Сад 2019.



Марина Татић – Лозјанин
**Сећање на сјајну кућу:
Прикази из часописа
„Позориште“ СНП-а
у Новом Саду, 1969–1977**

СНП, Нови Сад 2017.



Немања Совтић
Мирослав Чаніаловић

СНП, Матица српска и
Завичајно удружење
„Гламочно коло“,
Нови Сад 2021.



Ненад Вујановић Шеша
Сукоб

СНП, Нови Сад 2019.



Александар Милосављевић
и Радослав Веснић Млађи
**Позориште као судбина
или прича о позоришној
породици**

ПМВ и СНП, Нови Сад 2017.



Александар Милосављевић
**Љубослав Мајера,
редишељ**

СНП, Нови Сад 2020.
(монографија)



Павле Јефтић
**Дневник предсјава
новосадских
позоришта 1919–1941**

СНП, Нови Сад 2017.



Дејан Пенчић Пољански
Ејон Савин

СНП, Нови Сад 2011.
(монографија)



160 година
Српског народног позоришта

Учесници програмских Пројекata Српског
Позоришта 16. и 17. фебруара 2022. године
у организацији Српског народног позоришта
у сарадњи са Министарством културе Републике Србије
одржане су

Српско народно позориште
Српски народни позоришни
први скуп

о чему се издуже ика издуже

у сарадњи
са Министарством културе Републике Србије



