

Scena 4

Scena, YU ISSN 0036-5734
Časopis za pozorišnu umetnost
NOVI SAD 2011.
Broj 4
Godina XLVII
Oktobar–decembar

**Vek i po Srpskog
narodnog pozorišta**

SMILJKA SELJIN – ALEKSANDAR MILOSAVLJEVIĆ
KOME SE OBRAČAMO U TURBULENTNA VREMENA – 5

MIROSLAV RADONJIĆ
POZORIŠTE TRI VEKA – 12

DEJAN PENČIĆ POLJANSKI
SVE FESTIVALSKE NAGRADE DRAME SRPSKOG NARODNOG POZORIŠTA – 27

BRANISLAV JATIĆ
DUŽNI PROŠLOSTI, ODGOVORNI PRED BUDUĆNOŠĆU – 39

IVANA STEFANOVIĆ
MILEVA I „MILEVA” – 46

LJILJANA MIŠIĆ
BALET – DUG PUT DO RAVNOPRAVNOSTI – 51

RADIVOJE DINULLOVIĆ
FESTIVAL, POZORIŠTE I GRAD: O ARHITEKTURI
SRPSKOG NARODNOG POZORIŠTA – 58

JELICA STEVANOVIĆ
KOŠNICA KOJA PUŠTA ROJEVE – 66

Dr sc. SNJEŽANA BANOVIĆ
VEZE HRVATSKOG NARODNOG KAZALIŠTA U ZAGREBU
I SRPSKOG NARODNOG POZORIŠTA – 70

Refresh

MIODRAG KUJUNDŽIĆ
PRVI PUT U NOVOM ZDANJU – 81

Festivali

IGOR BURIĆ
POZORIŠTE KAO ZAVERENIŠTVO – 87

ANA TASIĆ
PUT DO TEATRA BUDUĆNOSTI – 91

TANJA ŠLJIVAR
NA MLADIMA SVIJET OSTAJE – 98

Diskursi	IVA ROSANDA-ŽIGO RAVNOTEŽA SEMIOTIČKIH SUSTAVA - 102
	TOMAŽ TOPORIŠIČ ZA EMANCIPOVANU DRAMATURGIJU - 112
	SVETOZAR POŠTIĆ HAMLET & COLERIDGE 1812. - 116
	Mr ALEKSANDRA ĐURIČIĆ TO JE PRIČA KOJU HORACIJE PRIČA... - 119
Beleške o pozorišnoj sezoni 1900 - 2000 (VI)	SVETISLAV JOVANOV CEMENTNI KOKTEL - 124
Scena i Srpski centar Međunarodnog pozorišnog instituta (ITI)	SVETISLAV JOVANOV POVRATAK U SVETSKU PORODICU - 131
	ILVA LAGERKRANC SPINDLER SCENSKE UMETNOSTI I ODNOSI MEĐU POLOVIMA - 133
	IN MEMORIAM - 137 PETAR KRALJ (1941-2011) MARINA ČUTURILO HELLMANN (1957-2011) FERENC DEAK (1938-2011) VACLAV HAVEL (1936-2011) BOGDAN RUŠKUC (1936-2012)
	KNJIGE - 154
Drama	JOVANA BOJOVIĆ MIROVNA MISIJA - 171

MILEVA I „MILEVA”

Opera nije mrtva. Ponavljamo to već nekoliko decenija. Ne zato što neki muzički stil ili muzička forma ne može da umre (neki/neke jesu!), nego zato što opera ima dovoljno „novog” u svojoj strukturi da bi tek tako nestala. Prepletene muzika i scena, scena (slika) i muzika (zvuk) u simbiozi, stara su forma ljudskog umetničkog izražavanja i neće umreti tek tako.

Mileva Aleksandre Vrebalov, nova operska produkcija koja se pojavila na jednoj od naše dve operske scene, novosadskoj, svedoči o tome da je opera i te kako živa. Samo u poslednjih nekoliko godina opere su kod nas napisali Isidora Žebeljan, Ivan Jeftić, Anja Đorđević..., a sada i Aleksandra Vrebalov dragoceno upotpunjava srpsku muzičko-scensku umetnost.

U redu za analizu stoje partitura, pre svega, potom scenska postavka (Ozren Prohić), libreto (Vida Ognjenović, mada je već analiziran kao drama), izvođenje (rukovodio Aleksandar Kojić), izvođači (hor, orkestar i prvaci Opere Srpskog narodnog pozorišta uz nekoliko gostiju sa drugih scena).

Počeću utiscima, od kraja.

Video je možda na momente bio malo agresivan. I, da, možda glavnom liku nije pristajala kratka haljina kada se zna da je bila hroma. Invalid. I, da, moglo bi se reći da je odnos glavnih ličnosti, Mileve i Alberta, u stvarnosti bio drugačiji, ili bar mi mislimo da je bio drugačiji, ili bar mislimo da *znamo* kakav je bio taj odnos; i, da, drugarice su povremeno bile malo nategnute.... Možda bi se ponešto moglo zapaziti čak i u samoj partituri, posebno u vokalim deonicama. Ali, kada se bolje razmisli, i ako se eliminiše nanos zaostao posle lake konverzacije u pauzi ili posle predstave, dok se čekaju kaputi ili pozdravljaju poznanici, došlo bi se do sasvim drugačijih rezultata.

Pa tako:

Video u operi *Mileva* (Ivan Faktor) nije bio agresivan. On je bio neugašeni noćni TV ekran, ekran bez programa, neka stara belo-crna verzija iz pedesetih godina prošlog veka današnjeg neprekidno-prisutnog ekrana koji je tu da mi gledamo njega, a zapravo, on neprekidno gleda nas; neugašeno oko koje izgleda pospano, ispražnjeno i kao nezainteresovano a, zapravo,



nadzire, kontroliše ne samo ljude na javi već i njihove snove i na kome se povremeno „bude” neke izgubljene slike, a potom opet nestaju u zamornom treperenju nečega-ničega.

Slike koje se „bude” iz crno-belog bleskanja su žena na ljuljašci i ubrzani niz izmešanih ratnih scena. Žena koja se ljulja na ekranu možda budi asocijaciju na Milevu. Ili je njena simbolična prikaza. Ona se klati, smeši i neprekidno ide malo gore, malo dole, malo napred, malo nazad. I ni makac dalje. Drugo buđenje slike na ekranu je niz ratnih momenata. Obeležje vremena, skraćeno i ubrzano, onako kako ćemo ga sasvim lako razumeti i prepoznati jer smo u međuvremenu svi (p)ostali prilično stručni za temu. Dakle, video, kao jedan od glavnih scenografskih oslonaca, i estetski i značenjski je tačan i dovoljan.

Režija opere, uvek posebno zahtevna umetnička aktivnost, ovde deluje kumulacijom „malih” znakova. Ozren Prohić se ne razbacuje dok dovodi hor u školske klupe i meri vreme tako da ono ne postaje ni istorijsko, ni dokumentarno, ni dokazano, već ostaje negde izvan. Restriktivan jezik scenske radnje usaglašava se s muzikom, ali čuva autonomiju scenskog govora.

Ako ponovo promislimo, i Milevina kratka hanjina (Jasna Badnjević) važna je odluka. Na dugim nogama pevačice Darije Olajoš-Čizmić ta suknja zapravo poništava potrebu za tačnim i verističkim, odbacuje važnost iščašenog kuka i Milevine anegdutarne „ružnoće”, gasi svetlo u sobi s ogledalom u kome se pojavljuje istorijska Mileva Marić, kakva je bila i kakvu *svi znamo*, i u prvi plan stavlja nepotrebnost stvarnosne pred drugim ravnima, simboličkom i psihološkom, umetničkom.

Da li bi Milevin život bio drugačiji da nije hramala i da nije bila skromnog izgleda? I kakav bi bio da se ona i Albert Ajnštajn nisu sreli ispred vrata profesora Vebera (Miljenko Đuran)? Da li bi završila studije na Politehni-

ci i bila neko drugi? Da li bi to bilo moguće pored sestre Zorke koja se borila s teškom psihijatrijskom dijagnozom, utučenim roditeljima, bratom koji nestaje da se nikad ne vrati?

A odnos sa Ajnštajnom?

Kao i pitanje *luxatio coxae traumatica* i kraće noge i odnos između stvarnih ljudi ulazi u delo onoliko koliko ga autori puste, koliko nalaze da je delu potrebno. Dobro je da tu ne pogreše. Ovaj put odnos dvoje ljudi tačno je premeren. Nije ga bilo nedovoljno, nije ga bilo ni previše. Scene koje su sledile obasjavale su i objašnjavale prethodne i posebno ih dramatisovale. Ovo upisujem kao značajan plus ne samo kompozitorki nego i reditelju. Kompozitorka je u partituri vadila šnitove tog odnosa koji, osim dramatičnih, ljubavnih, melanholičnih i grubih... momenata, mora da zadovolji i dve dodatne važne dimenzije: potrebu strukture operskog dela i mogućnost da se dramski materijal (pa i odnos glavnih likova) transponuje, preobrazi u oblik nastao prema muzičkim zakonitostima. Tekst iznad svega mora da se peva! Drama mora da se peva! Osećanja se moraju čuti. Ukoliko šnit bolje odgovara muzičkoj „tkanini“, simbioza je jača i čvršća.

Aleksandra Vrebalov donela je nekoliko presudno važnih odluka. Jedna, možda najvažnija, da ne podlegne Milevi, da se nad njom ne rasplače. Druga, da se ne uplete u lokal-romantizam-patriotizam i da Milevu, kao nacionalnu junakinju, ne postavi iznad Alberta Ajnštajna. Treća, da Milevu podeli na dve uloge, na Mladu i Staru. (Stvarna Mileva u svojim pismima potpisivala se kao „Stara Mica“.)

Dovoljno je što je Milevina slika u sepiji u programskoj knjižici pozicionirana između Mileve-Darije i Mileve-Violete. To sve objašnjava.

Ove odluke iskazale su se direktno kroz muzičku i stilsku formulu. Autorka koristi izvesni *appassionato* u jeziku i, tamo gde treba, poseže za citatom. Muzički jezik koji koristi je i hladan i vruć i ostaje na dobro odmerenoj distanci od predmeta kojim se bavi, istovremeno dopuštajući da kroz njega zatrepiti neki „stari“ sjaj.

Kada na kraju, posle kratke suknje u kojoj se pojavljuje Mlada Mica, kao znaka svakog modernog vremena ma kad ono bilo, vidimo dve Mileve, obe su odevene u neku vrstu pidžame. Ona/one su u donjem rublju, u intimnoj odeći namenjenoj noći – ogoljene u privatnosti i samoći. Šta rade? Uzbuđeno vokalizuju nadmećući se afektivnim i snažnim muzičkim skriptom sa svim drugim dramskim elementima, ne ostavljaju prostora nikakvim efektima scene, napuštaju pomagala bine, svetla, scenografije, raskidaju s videom i teatrom uopšte i okreću se čistoj, ničim dupliranoj muzičkoj estetici kao jedinom, završnom, zaključnom diskursu odabrane umetnosti. U ovom trenutku rekla sam, ujedno, i svoj najjači utisak o ovoj operi-drami koja se, poništavajući samu sebe, završava koncertom, ni u šta uvijenom muzičkom esencijom, redukovanom, zamzrnutom u novom agregatnom stanju.

Evo nas, najzad, kod muzike.

Opera počinje tamburašima („Novosadski svirci“). Nakratko smo „locirani“. Dakle, nismo *ne-locirani*, nismo izgubljeni u prostoru i vremenu, nismo globalizovani. Miris lokala je tu. Donosi ga i poštar (Slavoljub Kocić), možda više nego i sam tamburaški citat neke domaće pesmice. Prvi put kada se pojavi Mileva Marić-Ajnštajn, kao da je spakovana u pismo. Ali, samo tren kasnije, vreme se već posuvraćuje i krivi (da li tako beše i kod Ajnštajna?) i pojavljuje se Stara Mica za koju, u tom trenutku, uopšte ne znamo ko je i šta tu traži. I zašto odjednom peva na nemačkom? Kada i drugi čin započne nemačkim stihovima (tek čitanje programa pokazaće da su u pitanju Geteove „Iskonske reči, orfičke“), biće jasno da i citirana materija može da bude deo miljea, vaspitanja i atmosfere tadašnje lokalne, ali evropskim tokovima okrenute kulture.

Ali Gete je ovde nešto drugo. On predstavlja drugo dupliranje Milevine ličnosti. Pored toga što je Stara i Mlada, Mileva je podeljena na svoju snažnu unutarnju, svetski orijentisanu intelektualnu radoznalost i želju za znanjem i na neizbežni tragizam sudbine.

Muzički najlepša mesta su ona kada glasovi skaču. Njihovo kretanje u skokovima oktava ili drugim velikim intervalima,

drži naš sluh i pažnju zabrinute i budne. Napetost u kretanju odlika je ove fakture. I kada se pojave folklorne replike ili neke druge reminiscencije, one su potopljene u drugačiju orkestarsku fakturu, pa se u njoj razlažu, tope i asimiluju.

U prvih nekoliko minuta opere već se dogodi onaj „visoki ton” dramatičnosti koji zaveštava intonaciju i svim sledećim scenama. Sestra Zora (Jelena Končar) deo je sudbine glavne junakinje. Možda i više nego njen slavni budući muž. Zora je lična drama, ne ona bračna, stečena izborom.

Grupe: Albertovi drugovi i Milevine drugarice idu dalje od običnih dueta, terceta i kvarteta. Oni kao da umnožavaju glavne likove. Čine ih plastičnijim. Ponekad ljupkim, ponekad opasnim, ponekad opominjućim, ponekad izgubljenim. Albert ima svog Grosmana, Morica, Erata, Konrada (Branislav Cvijić, Igor Ksionžik, Željko Andrić, Goran Krneta), Mica ima Ružicu, Helenu i Milanu (Laura Pavlović, Maja Mijatović, Verica Pejić). Muška grupa je dinamično iskorišćena, posebno u sceni kada se meša i sreće s Besom (Saša Štulić). Ko je on? On je Mefisto, onaj koji „kupuje mlade naučnike, plaća zlatnim polugama i raznim uslugama”. On peva mirnim falsetom, u tempo di valce – antologijski je trenutak – i, kada se možda i otkrije da je on samo prurušeni prijatelj koji dolazi na proslavu novogodišnje noći, već je kasno. U dramatičnoj koliziji sa tek probuđenim videom, odjednom je jasno da su tu rat, oružje i avioni, i da je strašni 20. vek počeo.

I ova scena obogaćena je pojavom hora (dirigent hora Vesna Kesić-Krsmanović). Njegova uloga je uloga hora u grčkoj tragediji. Kao i u prethodnoj, tako i u jednoj od sledećih scena hor će komentarisati, opomenuti i najaviti. „Ej, planeto, po tebi genije gazi”, kaže hor. Te reči praćene su nemim koracima nekog balkanskog kola, glamočkog, crnogorskog, ma kog, no zastrašujućeg (Lidija Radovanov).

Jedan od najsajnijih junaka opere *Mileva* je orkestar. Njime, kao i svim ostalim, odvažno je upravljao i čvrsto držao vesla Aleksandar Kojić. Orkestar je razgranat, snažan, izdiferenciran, prepun zvučnih boja, inventivan i dinamičan u orkestraciji.

Proširenje ansambla na neočekivane ali delotvorne instrumente kao što je harmonika, deo su svojevrsne muzičke dramaturgije. Klavir i vibrafon imali su svoje značenjske uloge. Svako svoj lik. Glisanda, vibrata, samo su deo repertoara repetiranih kompozicionih postupaka-znakova koji su strukturi celine dodavali začine za nostalgiju, setu ili očajanje.

No, da ne zaboravim ni kapi, vozove i sat. I Zorkino dozivanje mačaka. I to su novi „instrumenti” upotrebljeni ne da začude, već da označe ali i da „zasviraju”, utkani u partituralni zapis. U kratkim trenucima kada ih začujemo i dodirujemo sluhom, prepoznajemo ih kao predmete iz neke davne, već nepostojeće bakine kuhinje. Zvuk iz realnog sveta, ako je pametno upotrebljen i tretiran kao instrument, ima i specifično dejstvo. Dovoljno je da naiđe, da se pojavi i da obavi magičnu radnju (dizajn zvuka Marinko Vukmanović).

Povremeno, Mileva i Albert kao da se dovikuju kroz vreme. Dok ona peva „Ljubav je ono što se ne može izreći”, on se pojavljuje svojim realnim glasom, nakratko, u „zabrljanom” insertu realnog Ajnštajnovog glasa koji objašnjava matematičku jednačinu koja ga je proslavila, $E=mc^2$. Nisu li podjednako udaljeni i nerazumljivi putevi i jedne i druge teme? A glas stvarnog Alberta Ajnštajna, zamućen krčanjem trake umorne od trajanja, pretvara se u instrument, instrument u muziku, muzika u život, a život u prolaznost.

Ali to je samo tren. Kompozitorica kreće dalje u metaforiku: „Biće koje se kreće slobodno” sanja Mileva u visokoj lagi adagio-arije. Albert (Vladimir Andrić) je osioni genije. Na početku simpatičan, posle više nije. Lista pravila ponašanja i zabrana koje je napisao Milevi u nekom trenutku osvešćen uspehom, kao da je postideo i samu kompozitoriku. Tu su, ima ih, ali kao i da nisu tu.

Život je često ravan nerazumljivoj formuli. Milevin život je sigurno takav. Dok se nadvijaju nad crnu kolevku, najzad je definitivno jasno da su pred nama dve Mileve. Vidimo kako se približavaju, preklapaju, sjedinjuju. Kada ostanu same i neobučene u svojoj noći, Mileve pevaju unisono. Više se neće odva-

jati. Mlada Mileva postaje Stara Mica. U kolevci je izgubljeno (ne)postojeće ili izgubljeno dete Lizarel, metafora za uzaludno požrtvovanje i tugom opterećenu dušu.

Muzički, dve Mileve koriste sekundu koja se probija iz melodijskih pokreta dva glasa. Pevaju u dva glasa, povremeno u razmacima sekunde, intervala u temperovanom sistemu gde se dva tona nalaze na najmanjem mogućem razmaku, a to znači da stvaraju najoštriju, najprodorniju disonancu. Darija Olajoš-Čizmić i Violeta Srećković vrlo su jasne i čvrste u ovom sudaru. Prva je Mileva Marić. Druga je Mileva Marić. Mileva i Mileva su snažne i slabe, Darija i Violeta precizne i uzbuđljive.

Sada ponovo želim da se vratim na trenutak kada počne da se odvija postepena redukcija scenskih elementa, na proces koji počinje već od sredine drugog čina. Nema više lica, hor se pojavljuje zastrt belim krpama-maskama. I sve je više antički. Svi su na sceni, i Albert, i drugovi, i Mileva i drugarice, i Zora i roditelji (Marina Pavlović-Barać, Branislav Jatić), a tu je i mala osvetljena kutija-kuća. Ta maketa stvara pravi haos u percepciji: da li je daleko pa je zato mala, ili je mala što je nevažna, ili je to samo igračka, predmet u koji ne može ni mačka da uđe. Ona koja pored te igracke leži, sanja kako joj Albert-Neko poručuje: „Mico, ti si moj hram.” Tom rečenicom bez autora, ona se hrani i živi ostatak svog depresivnog života, između časova klavira koje daje deci, šizofrenog sina, manične sestre, grobova roditelja, nestalog brata. A kompozitorica je pušta da se ispoveda.

Na kraju nema više ni ispovesti, ili bar ne one koja se koristi rečima. Samo vokalizam. Najpre na vehementnoj orkestarskoj podlozi, potom razređenije, suvlje, rastresitije, tanje. Njih dve, a zapravo samo ona jedna, pevaju svoju bezrečnu ariju, prepliću se, traže, uzvikuju, jedna drugoj dobacuju prekinutu melodijsku liniju, pridržavaju se, odguruju, prva prihvati i nastavi kad ona druga posustane, stalno suprotstavljajući oštro i blago, isto i različito, pletući i razlažući unisonu unisonost i oštru, samoranjavajuću sekundu.

P.S.

Ako je neki čitalac zapazio da je izveštaj o novoj operi Aleksandre Vrebalov dobio „vrelo” tumačenje, ostajem mu dužna objašnjenje.

Dramu Vide Ognjenović gledala sam davno, u Narodnom pozorištu u Beogradu, mislim dva puta; i operu sam slušala dva puta, na premijeri u Novom Sadu i neki dan kasnije u Beogradu, na reprizi u okviru Bemusa u Centru Sava. O životu Mileve Ajnštajn pročitala sam mnogo više nego dve knjige, strane i naše. A čitala sam i nešto što do sada nije čitao niko: desetak pisama Mileve Ajnštajn napisanih svojoj drugarici Milani Bota, liku iz drame i opere, inače mojoj baki po ocu. Milana Bota bila je jedna od tri srpske devojke s kojima se Mileva Marić družila i stanovala u istom pansionu u Cirihi za vreme njihovih studija 1898–1900, a koje su ostale u toplom prijateljstvu sve do kraja Milaninog života, 1931.