

ŽIVOT BEZ KOMPROMISA ZA UMETNOST I MIR

Jelena Šantić: eseji, zapisi, komentari



Jelena Šantić
1944–2000

2021

Priredila Amra Latifić

ŽIVOT BEZ KOMPROMISA ZA UMETNOST I MIR

Jelena Šantić: eseji, zapisi, komentari

Priredila Amra Latifić



GRUPA 484 **25** GODINA

Beograd, 2021.

Iskreno zahvaljujem savremenicima Jelene Šantić koji su se sa zadovoljstvom odazvali da napišu tekstove o njoj i doprinesu da ova knjiga bude sadržajnije i autentičnija.

Posebnu zahvalnost dugujem Irini Subotić i Irini Ljubić, koje su mi omogućile da koristim dokumentaciju koju sama ne bih uspela nigde da pronađem i koje su mi svojim savetima veoma pomogle u neposrednoj pripremi knjige.

Amra Latifić



1981.

Priredila

Prof. dr Amra Latifić

Recenzenti

Prof. dr Ratko Božović

Prof. dr Marijana Prpa Fink

Prof. dr Gordana Nikić

Tehničke urednice

Ma Irina Ljubić

Prof. emer. Irina Subotić

Dizajn i ilustracije

Jelena Jaćimović

Lektura

Vesna Jevremović

Priprema za štampu

Mirjana – Mima Rilak

Amra Latifić Jelena Šantić – sopstveno ja

Balet kao samospoznaja

Razvoj baletske umetnosti na početku XXI veka umnogome je potvrdio ideje i težnje Jelene Šantić. Ona je ostavila iza sebe ključne studije i precizan sistem budućeg razvoja baletske umetnosti na našim prostorima u koreografskom i pedagoškom smislu. Celovito oblikovan plesni i pedagoški sistem je za nas umetnička zaostavština od suštinske važnosti, temelj koji omogućuje rešavanje i današnjih problema u baletu. Jelena je osamdesetih godina prošlog veka inicirala niz novih istraživanja i promišljanja u domenu umetničke igre, kao što je interdisciplinarnost u najširem smislu reči, prvi put u našoj baletskoj sredini.

Veliki trag u svetu baleta Jelena Šantić je ostavila odigravši mnogobrojne uloge u zemlji i inostranstvu, u predstavama poput *Labudovog jezera*, *Začarane lepotice*, *Žizele*, *Ščelkunčika*, *Kopelije*, *Don Kihota* i drugih. Njene uloge i danas inspirišu mnoge baletske umetnike i ljubitelje baleta.

Jelena Šantić u stvaranju svoje umetnosti, o kom god aspektu da je reč, pre svega ima u vidu apsolut. Za nju je umetnost apsolutna istina i predodređenost pred kojom nema odstupanja. Ona je umetnica koja je spremna da umetnosti služi beskompromisno. „Ako želiš da uradiš nešto, potreban je način, a ako ne želiš da uradiš – potreban je razlog. Filozofija umetnosti kaže da je umetnost čulno osećanje istine. Traženje te istine težak je put življenja, ali i velika radost. Posvetila sam se baletu i do kraja života biću vezana za umetnost i igru.”¹ Jelenina umetnost je pozvana da se bori protiv nedostatka duhovnosti. „Pokret konkretizuje duhovnost i to je ono što igri daje potencijal i za budućnost.”² Za nju je umetnost predstavljala duhovnost, istinu i duboku samospoznaju. Živela je umetničku dramu preživljavanja perioda velike tranzicije interregnuma između sloma vrednosti klasične humanističke kulture i nadolazeće krize identiteta za vreme rata, kao i začetaka anarhične vladavine kapitala. Ona živi epohu odumiranja starog i rađanja novog modela kulture – usled gubitka kolektivne perspektive i ciljeva stvaranja, te nedostatka baletske akademije, nastupio je period konfuzije, anarhije i dezorijentacije, u kome je ona ipak istrajala, preduzimajući usamljene puteve delotvornosti. Njen individualni put je nije odveo u ambis melanholičnih zabluda, već ju je izveo ka otkrovenju koje će narednim generacijama omogućiti da spoznaju nove dimenzije baletske umetnosti.

Smatrala je da je odnos estetike i duha jednak odnosu između posledice i uzroka. Modeli baletskog kanona koje Jelena rekonstruiše nisu nešto nepovratno ili prošlo, već aktuelno i vitalno. Ona tako oseća balet na sceni – za nju balet nije puko sredstvo iluzionizma. „Danas, na pragu zrelosti, mogu prihvatiti mišljenje u filozofiji umetnosti da je umetnost čulni pristup istini. Jer balet nije samo lepršava bajka, ugodnost prijatne večeri posmatranja, balet je najkompleksnija sinteza umetnosti, možda zato i najteža.”³ Tvrdi da igra na kraju XX veka osvaja novu

1 Intervju sa Jelenom Šantić: „Igra i Irina”, *Auto-svet*, Beograd, 20. februar 1985.

2 Intervju sa Jelenom Šantić: „Igramo XX vek”, vodila Marija Midžović, *Politika ekspres*, Beograd, 3. septembar 1990.

3 Intervju sa Jelenom Šantić: „Balet nije lepršava bajka”, vodila Ljiljana Atović, *Duga*, Beograd, br. 149, 10. novembar 1979.

dimenziju, dajući koreografiji dinamiku, liniju snage i energije, otkrivajući poetiku igre kroz istinsko oslobađanje duha i tela igrača. „Igra akumulira ono što je bitno, što je suština čovekovog iskazivanja duha i tela. Ta strašna sloboda kreiranja sopstvenog JA. Ona ima moć poniranja u podsvest, ali i u sve finese ljudskog duha. Ona pokazuje da ljudsko biće ima pravo na tu veliku slobodu svoga tela i duha i to daje igri moć suštine.”⁴ Jelena je takođe predvidela trend u savremenoj igri na početku XXI veka: „Igra se danas uvukla u sve segmente života i drugih umetnosti. U poslednjih dvadeset godina evidentno je vraćanje igre primarnom, ritualnom, bioenergetskom osećaju tela.”⁵

Revolucionarka i reformatorka baletske misli na našim prostorima

Jelena je bila jedna od retkih balerina koje su studiozno pisale kritiku, teoriju i istoriju baleta. Smatrala je da teorija i praksa moraju postojati naporedno: „Ono što nedostaje našim stvaraocima jeste zajedništvo teorije i prakse. Od toga zavise i dalji umetnički putevi. Kad neznanje zavlada, a umetnik se iscrpljuje u haotičnom samoupravnom društvu – onda smo ovde gde smo. Balet je disciplina nepisanih zakona i da bi se došlo do vrhunskog kvaliteta, potreban je studiozan rad i da se umetnici istinski tako i osećaju.”⁶ U našoj baletskoj kritici Jelena je metodološki mislila revolucionarno, ispred današnje digitalne paradigme. Baletski problem je opažala na dva načina: 1. tradicionalno, linearno – sukcesivno i 2. simultano i multiperspektivno; opažala je kako obuhvatno tako i fokusirano, locirajući precizno problem i stavljajući ga u savremeni kontekst. Argumentovano prikazivanje i objašnjavanje problema podrazumeva široko obrazovanje i stručnu osposobljenost. Konkretno, potrebno je uz pomoć naučnog aparata prikupiti i obraditi, tada, u Jelenino vreme, a pre ere interneta, teško dostupnu baletsku građu. Pored toga, neophodna je sistematičnost – difuznu gomilu informacija (novinski članci o baletskim igračima, istorija baleta, anonimni tekstovi i drugi tekstovi stručnog karaktera) potrebno je sistematizovati hronološki, tematski i strukturno. Jelena je posedovala volju, hrabrost, energiju i upornost da obradi baletsku temu i viziju rešenja problema. Već krajem XX veka u našoj zemlji balet postaje marginalna tema (danas još više). Ondašnje (i današnje) stanje svedoči o nezainteresovanosti naučne javnosti za važne baletske teme, s jedne strane, i o složenosti i zahtevnosti materije, s druge. Jelena se borila sa ovakvim stanjem u našem baletu, na polju kritike, nauke o baletu i istorije baleta.

Jelena Šantić poseduje kritičku budnost i odgovornu usredsređenost kojom rekonstruiše i koherentno povezuje događaje u baletu sa skrupuloznom odgovornošću prema činjenicama. Piše fokusirano, jasno i precizno, nije samo erudita, već prenosi i sopstveno iskustvo. Odnos pisac – čitalac za nju je čin kooperativnosti. Zahvaljujući ovakvom načinu pisanja ona nudi jednu vrstu *baletoterapije* – čitalac sigurno pronalazi putokaz, ona zna da usmeri čitaoca ka cilju razumevanja baleta

⁴ Intervju sa Jelenom Šantić: „Igramo XX vek”. Intervju vodila Marija Midžović, *Politika ekspres*, Beograd, 3. septembar 1990.

⁵ Intervju sa Jelenom Šantić: „Baletom se bavimo poluamaterski”, vodila Duška Maksimović, *Vjesnik*, Zagreb – Sedam dana, 1. mart 1985, str. 17.

⁶ Intervju sa Jelenom Šantić: „Balet spaja svet”, vodila Vojka Pajkić, *Novosti*, Beograd, 13. septembar 1990.

kao umetničke discipline. Piše jasno, razumljivo, ali sa mnogo empatije i strasti, što ne samo da osposobljava čitaoca da razmišlja dok gleda balet već i da ga oseća. Ona koristi tehniku samootvaranja sa ciljem da pomogne čitaocu i baletskoj publici, a kao posledica toga njena rešenja su jasna i precizna. Njen odnos prema čitaocu je didaktički, čitaoca želi da nauči. Zbog toga je takav pristup misionarski, integrativni, on je celovit i zaokružen, jer je čitalac podjednako važan kao i misao pisca.

Jelenin pristup nije romantičarski, sa puno emfaza i opisa, ona piše esencijalno, tekst je vođen teorijom. Njen ugao posmatranja je precizan i fokusiran. Iz takve pozicije, balet ne interpretira kao balet sam po sebi, već ga opaža tako što paralelno sa detektovanjem i analizom problema čitaocu daje putokaz kako da i sam to čini. Metodologija koju primenjuje je misionarska, zato što se primarno bazira na razumevanju, a cilj joj je edukacija i širenje ne samo baletske umetnosti već i baletske misli. Njen odnos prema baletu nije mehanicistički. Pišući monografiju o svom kolegi i partneru Dušanu Trniniću, objašnjava način na koji promišlja ne samo individualni Trninićev rad već i kompleksnu baletsku umetnost: „Uvek tako razmišljam o igri, posmatram je kompleksno. Na ovome sam radila više od godinu i po dana. Koristila sam brojne enciklopedije, dela iz psihologije, filozofske eseje o igri...”⁷

U našoj baletskoj kritičarskoj misli Jelena je jedinstvena, usamljena, njena motivacija je duboko intrinzična ili unutrašnja. Ona je u svojoj misiji i ona to zna. Direktivna u stavovima, otkriva sebe preko onoga što radi i kako radi. Bila je mlilac i balerina i tako je i zamišljala igrača svog vremena i novog doba: „Estetika tela, pokreta i igre odraz je intelektualnog i emotivnog sazrevanja čoveka na kraju veka.”⁸ U svom pisanju iskazuje pobunu protiv sholastičkog sistema, mišljenje joj je plemenito, ono je instrument rešavanja problema u umetnosti. Jelena daje značajan predlog za reformu naših baletskih škola: „Visoko profesionalna baletska škola podrazumeva: 1. Pravu, strogu selekciju učenika sposobnih za balet kao vrhunsku estetiku igre. Oni koji nemaju tako idealne uslove za balet, a imaju razvijen instinkt za ritam, pokret i kreaciju, odlaze na moderan smer. 2. Nastavni kadar, najstrože izabran od profesionalnih igrača sa završenom školom za baletske pedagoge, mora stalno da se obrazuje kako bi pratio nova baletska dostignuća. 3. Plan i program koji idu u korak s dobrim baletskim sistemom, ali za njih su odgovorni nastavnici koji moraju da budu osposobljeni da ga ostvare. 4. I, na kraju, što je veoma važno, podrazumeva se adekvatan prostor za školu.”⁹ Pored ogromne erudicije, ona promišlja analitički, sintetički i intuitivno. Njeno intuitivno mišljenje duboko prožima i obogaćuje njene hipoteze, zato što je utemeljeno na bogatom iskustvu. Istrajno je učila ceo život sa ogromnom posvećenošću i znala je da je samo tako moguće osloboditi svoje znanje i postati autentičan. Njen pristup novom igraču bio je prvi put u našoj sredini interdisciplinaran: „Naučna otkrića psihologije, psihijatrije, fizike i fizijatrije XX veka uslovljavaju i sasvim novu misao o igri.”¹⁰

Jelena je dugo i temeljno pisala o nedostatku baletske akademije i na prostorima bivše Jugoslavije. „Pored mnogih različitosti naših republika, nažalost,

7 Intervju sa Jelenom Šantić: „Balet kao ogledalo”, vodila Maja Vukadinović, *Politika*, Beograd, 14. januar 1998, str. 22.

8 Jelena Šantić: „Kako glumiti telo”, bez podataka da li je i gde objavljeno.

9 „Kako sačekati XXI vek. Diskurs o problemima baletske umetnosti”, *Orchestra*, Beograd, proleće 1998, br. 9–10, str. 4–6.

10 Jelena Šantić: „Kako glumiti telo”. Bez podataka da li je i gde objavljeno

zajedničko im je to da nijedan od jugoslovenskih centara nije osnovao univerzitet za obrazovanje igrača, pedagoga, koreografa i teoretičara. Mi imamo veoma bogatu folklornu baštinu, imamo niz imena poznatih svetskoj baletskoj javnosti: Milorad Mišković, Milko Šparemblek, Pio, Pina i Veronika Mlakar, Mia Slavenska, Duška Sifnios, Dimitrije Parlić... Gde je suština problema i koje su negativne unutrašnje snage koje su onemogućile veće baletsko obrazovanje kod nas? Konsekvence toga su dugogodišnja stagnacija nekada velikih potencijala baletске umetnosti."¹¹ Njen pristup baletskom obrazovanju i baletskoj umetnosti u našoj zemlji nije indirektan i pasivan, on je direktan i aktivan, njeni predlozi u našem obrazovnom sistemu potiču iz detaljno proučene faktografije i internacionalnog obrazovnog iskustva. Zbog toga su ovi predlozi za naše baletsko obrazovanje danas optimalno motivacioni i aktivacioni.

Jelena detektuje, procenjuje i analizira probleme u savremenom baletu. Nema dominantno emocionalan odnos prema sadašnjem trenutku, zato što je pre svega odgovorna u svojoj misiji. „Kad se posmatra kako je baletska umetnost postala snažna i superiorna, mora se приметiti da kulture u kojima je baletska umetnost veoma razvijena imaju odlične profesionalne škole i fakultetski obrazovan kadar. Skoro sve zemlje Evrope i Amerike imaju visokoškolske baletске ustanove, tako da su i teorijski aspekti igre i baleta danas na visokom intelektualnom nivou. Neminovno se postavlja pitanje gde je mesto srpskom baletu u budućnosti i koji su njegovi resursi (...). Pojava mladih umetnika, učenika Baletске škole 'Lujo Davičo' na koncertu u Narodnom pozorištu 14. i 15. decembra 1997. godine, pokazala je svu nemoć budućnosti baletске umetnosti kod nas. Ta strašna odgovornost pada na direktora škole, sve nastavnike baleta i na Ministarstvo prosvete i obrazovanja. Stari problemi su dovedeni do apsurdna, tako da možemo govoriti o odumiranju baleta u Beogradu."¹² Jelena je svesna da emocionalno stanje i pristrasnost u analizi problema proizvode neku vrstu mentalnog filtera koji propušta u svest samo određene informacije. U svojoj argumentaciji je senzibilizovana za najširi spektar informacija koji joj je dostupan, kao i za kritičko mišljenje. Nije zavedena emocijom i ne upada u zablude, ima stav, ona balet vrednuje. O Baletskoj školi „Lujo Davičo” piše: „Zaprepašćujuće deluje to što se u Baletskoj školi decenijama operiše statistikama, ali ne i kvalitativnim činjenicama. Time direktori i nastavnici pokrivaju suštinu problema i prikrivaju svoje neznanje."¹³ Jelenin stav je konstruktivan, nudi akciju i rešenje, nije pristrasna, njena pažnja nije selektivna i ne generalizuje svoje zaključke. Argumentacija koju iznosi ne završava se dijagnozama, nije statična i puko izrečena. Kao strateg u baletu, ona poseduje fluidnu inteligenciju, logičko razmišljanje i visok stepen operativnosti. Znalački precizno pisala je i o neophodnoj reformi Narodnog pozorišta: „1. Neophodan je zakon o pozorištu koji bi regulisao mnoge probleme zbog kojih balet ne može da se oslobodi viška neradnika i nesposobnih članova. 2. Prestrukturiranje postojeće sistematizacije. 3. Repertoarska politika koja bi osavremenjivanjem

¹¹ „Oružje umesto škola i univerziteta – smrt i razaranje umesto umetnosti”, tekst nastupa Jelene Šantić na Prvoj konferenciji *ELIA* – Evropske lige instituta umetnosti, održanoj u Budimpešti, 9. oktobar 1991 (tekst čitan na engleskom jeziku).

¹² „Kako sačekati XXI vek. Diskurs o problemima baletске umetnosti”, *Orchestra*, Beograd, proleće 1998, br. 9–10, str. 4–6.

¹³ Isto.

vodila najboljem kreativnom izražavanju naših umetnika. 4. Veće povezivanja s baletskom školom i razmena kadrova.”¹⁴ Jelena misli pogodbeno, ne rešava stvari po svaku cenu, pažljiva je – razvila je svesno upravljanje pažnjom koje je sistematski usmereno na šanse. Zato su njeni obrasci mišljenja primenljivi i danas.

Jelenin jezik je britak, precizan, jasan, znanje joj je ekspertno – osmislila ga je sama. Njen osnovni instrument je uvid u problem: uviđanjem kritički promišlja baletski kanon i detaljnom faktografijom rekonceptualizuje sliku o baletskoj stvarnosti. O neophodnosti baletskog školovanja piše: „U potrebi da prate razvoj baletske pedagogije, nastavnici i profesori u evropskim i američkim školama stalno se usavršavaju. Pre svega, direktori velikih baletskih škola uvek su bili istaknuti solisti. Nastavnici dolaze s profesionalnim scenskim iskustvom i sa završenom specijalnom školom za pedagogiju, najčešće s fakultetskom diplomom.”¹⁵ Njeni iskazi su sledstveni, u potpunoj su saglasnosti sa činjenicama, i ono što je najvažnije – njeni uvidi su *i danas primenljivi*. „Krise su potresale i vrhunske baletske kompanije, na primer Parisku operu, ali taj balet je danas vodeći u svetu. Iskustvo govori da postoje tri elementa za kreativni život baletske umetnosti: visoko profesionalna škola, osnivanje fakulteta za školovanje pedagoških kadrova i reforma postojećih pozorišta.”¹⁶ Jelena je buntovnica sa razlogom u baletskoj stvarnosti. Zahvaljujući obrazovanju i iskustvu, ona ima utemeljenu baletsku viziju koja joj služi kao kriterijum za procenu stanja u baletu u našoj zemlji.

Etička suprematistkinja

Jelena živi svoju viziju. Njena vizija je umetnička, ali i etička – ona želi da pomogne i poboljša kvalitet života drugih ljudi i da pomogne onima kojima je pomoć potrebna (izbeglicama, siromašnima, bolesnima...). „Pravi umetnici svoj rad, kulturu uopšte, shvataju kao najplemenitiji način za spajanje ljudi, objedinjavanje i lepotu. Različitosti su ono što kulturu obogaćuje, što lepotu čini punijom. A nema ničega što je suprotnije kulturi od rata. Zbog toga sam, od samog početka ratnog užasa na prostoru naše nekadašnje, tako lepe zemlje, osetila kao lični izazov potrebu da se suprotstavim tom ludilu. Od prvog dana pridružila sam se Centru za antiratnu akciju, učestvujući svim srcem u plemenitim aktivnostima koje je preduzimao.”¹⁷

Jelena nikada nije pasivna niti u stanju opuštenosti, nikada ne sabotira sebe. Njeno stanje je stanje napetosti, rešavajuće, stanje delanja, ona je agens. Kada se konfrontira reakcijama drugih, polazi od sebe, kritična je, ne pravi kompromise, insistira na onome u šta veruje, principijelna je i pravična. Odgovornost je tražila isključivo s obe strane, jer iz obostrane odgovornosti nastaje istinsko osvešćenje: „Pravo osvešćenje nastupa kada si svestan šta si ti uradio, ne samo šta je drugi uradio tebi. Pri tome mislim na svaki šovinizam i nacionalni romantizam. Bez uviđanja i sopstvenih grešaka ne može biti pravog otrežnjenja i osvešćenja.”¹⁸ Interesuju je samo relevantne stvari, ona misli aktuelno. „Humanitarna aktivnost

14 Isto.

15 Isto.

16 Isto.

17 Intervju sa Jelenom Šantić: „Na pozornici plemenitosti. Jelenin rat za mir”, vodila Olivera Bogavac, *Žena*, Beograd, 11. januar 1997.

18 Jelenin govor povodom dobijanja prestižne godišnje nagrade Međunarodnog katoličkog mirovnog pokreta *Pax Christi*, u Gracu 23. novembra 1996. godine.

je druga strana moje ličnosti – kaže Jelena Šantić. – U mom životu su se uvek spajali i preplitali intuitivno i racionalno, stabilno i nestabilno, mirno i burno. Onda se u jednom trenutku u meni javila želja da pomognem ljudima unesrećenim ratom. Ta moja humanistička crta je na izvestan način vezana za umetnost. Jer i jedno i drugo povezuje svetove.”¹⁹

Iracionalna, dogmatska razmišljanja kod Jelene su integrisana u racionalni pristup. Svoje obrasce mišljenja rigorozno podvrgava proverama: proverava sledstvenost (logiku) u argumentaciji, primenljivost, korisnost i saglasnost sa činjenicama. U svojim rešenjima ona je oslobođena iluzija i zato je konstruktivna. Taj deiluzionizam potiče iz velikog iskustva u kome ne pristaje na dobro razgažene cipele, put joj nije sa prečicama, ona ne preskače etape duhovnog razvoja i direktno rešava društvene probleme. Jelena je stalno u stanju budnosti. Um joj je kreativan, koncentracija visoko razvijena. Sopstvenim fokusom rešava probleme i daje preciznu viziju, što je posledica njene erudicije i istovremeno iskustva, zbog čega poznaje šta je centar, a šta periferija problema. Jelena je strateg i taktičar – ona apstrahuje problem, a potom daje odgovore na pitanja kojim sredstvima se strateški zadatak može realizovati. Njeno ponašanje nije izbegavajuće, ona nije naivni subjekt koji procenjuje i opisuje problem. Jelena je eruditkinja i dijagnostičarka, koja iz prakse poznaje resurse – zna da dijagnostikuje, jer zna šta su resursi. Dogmatsko mišljenje preobražava se u efektivno mišljenje – to je linija Jeleninih uvida. Ona rešava probleme uzročno, dubinski po pristupu, a delotvorno. Na putu rešavanja problema, poništava sebe. U tome je njeno herojstvo.

Jelena je nesumnjivo bila umetnička i etička suprematistkinja: u svoje ideje veruje preko i iznad sebe – sebe prevazilazi i žrtvuje se za svoju ideju. Takva je bila u baletu, u aktivizmu i u životu.

Jelenin aktivizam: „filozofija akcije”

Jelena Šantić se celim svojim fizičkim i intelektualno-moralnim bićem opirala svakoj vrsti nepravde, dogmatičnosti i nasilja. Posedovala je etiku hrabrosti, univerzalnu nadahnutost, aktivnu, strasnu angažovanost i građansku hrabrost. Njeni principi bazirali su se na evropskim humanističkim principima. O tome piše: „Demokratizacija društva, opraštanje, prihvatanje različitosti kao bogatstva sveta, individualna odgovornost, premise su građanskog društva (...). Filozofija mira poznaje samo humanističku stranu života. Ona podstiče, spaja ljude sa svih strana sveta. Najveća dragocenost za ovih pet godina jeste to što sam stekla nove prijatelje u Hrvatskoj, Bosni i Hercegovini, Holandiji, Francuskoj, Americi, Norveškoj, Nemačkoj, Rusiji, Jugoslaviji.”²⁰ Jelena je uvek promišljeno tražila odgovore na pitanje čemu svest ako je izbor pojedinca podanički. Smatrala je da je život svih

¹⁹ Intervju sa Jelenom Šantić: „I humanost je umetnost”, vodila Maja Vukadinović, *Politika*, Beograd, 24. jun 1998.

²⁰ *Nada posle pet godina* (Uvodnik), *Tolerancija*, Društvo za mir i toleranciju, Bačka Palanka, br. 6, juli 1996, str. 1. Saradnja sa kolegama iz Bačke Palanke, ali i drugih krajeva bivše Jugoslavije, bila je rezultat osnivanja Koordinacije mirovnih organizacija za Istočnu Slavoniju, Baranju i Zapadni Srem 9. maja 1996. g. u Mohaču, Mađarska. Jelena je u ime Grupe 484 saradivala sa još 13 organizacija: Centar za mir, nenasilje i toleranciju – Bačka Palanka, Somborska mirovna grupa, Antiratna kampanja Hrvatske, Mali korak – Centar za kulturu mira i nenasilja, MIRamiDA, Udruženje za ljudska prava, mir i nenasilje – Daruvar, Dalmatinski odbor solidarnosti, Građanski odbor za ljudska prava – Poreč, HOMO – Pula, volonterski Projekat Pakrac i Komitet za ljudska prava – Pakrac.

ljudi iznad bilo koje političke opcije. To je dokazala u svom herojskom podvigu, kada je u nemogućim okolnostima organizovala projekat Pakrac. U svom pismu Goranu Božičeviću piše: „Mi želimo pomoći ljudima u Pakracu da shvate da je njihov – i ne samo njihov – život važniji od bilo kog političkog rešenja. Za prvih šest meseci rada u Pakracu mi smo započeli socijalnu i ekonomsku revitalizaciju, koja je bila dobra podloga za naše i inostrane volontere. Zadobili smo poverenje stanovništva, nabavili seme za proletnju setvu, opremili škole, držali radionice sa decom, sakupili proizvode iz Pakraca za prodaju u Beogradu, nabavili sportske patike za školsku decu, spasili jedan važan život...”²¹

Jelena je smatrala da je poželjnije negovati poštovanje pravde, nego poštovanje zakona. Smatrala je da je jedina obaveza koju ima pravo da prihvati ta da čini ono što smatra ispravnim. Kao veliki reformatori, služila je državu savešću i zato joj se i opirala. Pravedne stvari nije ostavljala na milost i nemilost slučaju, nije htela da služi zlu koje osuđuje. Tako se izjašnjavala rešavajući probleme i u baletu: „Same krize su dragoceni pokazatelji da se događa zastoj u umetničkom stvaralaštvu, pad kvaliteta zbog nedostatka kadrova ili letargije koja onemogućava kreativne snage da stvaraju umetnost. Znak je da se nešto mora menjati, jer ako se problem produbi i otegne na duži period, to više nije kriza, već odumiranje jedne umetnosti. Nažalost, najčešće se beži u parabalet, koji je privid bez moći.”²²

Jelena je dobro znala da svaka promena nabolje, kao rođenje ili smrt, zahteva u pristupu oštrinu, tvrdoglavost i nepomirljivost. U aktivizmu je izrazila svoju „filozofiju akcije”, koja će uskoro postati glavno uporište u njenom identitetu aktivistkinje. U srži njenog sveta bila je akcija. Nepokolebljiva je u odluci da misli i da dela. Postojati i učestvovati u stvarnosti za nju je bilo isto. Bila je transcendentalista, žena ideja i principa, nije se predavala hiru ili trenutnom impulsu, postojano je sledila svoj životni cilj. Nije imala duple standarde – njen život i misija bili su jedno. Društvenu politiku uzdigla je do nivoa sopstvene misije. Znala je da u podaništvu ne može biti individualnosti. Na nasilje je odgovarala nenasiljem i znala je da nenasilje nije za kukavice, ono pripada hrabrima. Povodom dobijanja nagrade *Pax Christi*, 1996. godine, Jelena započinje govor rečenicom: „Moja životna filozofija je nenasilje”.²³ Njeno postupanje posedovalo je zavetnu težinu. Čitav profesionalni život posvetila je naporu da se istina sledi po svaku cenu. Čak i po cenu konflikta. O tome piše: „Građanska neposlušnost je naše pravo”.²⁴ Konflikt je koristila isključivo kao strategiju za harmonizaciju društva i sveta, o čemu piše: „Iako svesni da svojim antiratnim akcijama nisu uspeli da spreče i zaustave rat, mirovnjaci Beograda ne odustaju od svojih protesta i otpora politici nasilnog rešavanja sukoba. Sila i zločin nikada ne smeju ostati bez otpora, jer mora da postoji odgovornost za srušene živote i gradove. Budućnost, ako je ima, jedino može da počiva na toleranciji, miru i saradnji u koje i dalje verujem.”²⁵

21 Iz pisma Goranu Božičeviću. Pismo su pisale Sanja Stanišić i Jelena, najverovatnije krajem leta ili početkom jeseni 1994.

22 „Kako sačekati XXI vek. Diskurs o problemima baletske umetnosti”, *Orchestra*, Beograd, proleće 1998, br. 9–10, str. 4–6.

23 Jelena je godišnju nagradu Međunarodnog katoličkog mirovnog pokreta *Pax Christi* primila u Gracu 1996.

24 „Pozdravljam sve hrabre ljude...” – pisano verovatno u zimu 1999/2000; bez podataka kome je upućeno i da li je, gde i kada objavljeno.

25 „Mir u Bosni – proleće u Srbiji”, *Glas. Mir i ljudska prava*, Centar za antiratnu akciju, Beograd, Bilten br. 2, april 1993, str. 1; isti tekst objavljen je na engleskom: „Peace in Bosnia – Spring in Serbia”, *Voice. Peace & Human Rights*, Council for Human Rights, Belgrade, Bulletin no. 2, April 1993, p. 1. Preštampano u: *Republika*, Beograd, god. V, br. 66, 15–30. april 1993.

Jelena se borila za svet u kome će skelet društva biti moral i težila je za društvom u kome će vladati politička i kulturološka sinteza, pa piše: „Nacionalne kulture su identitet naroda i značajne su samo u okviru univerzalnih vrednosti”.²⁶ Jelena nije ljude delila po pripadnosti religiji. Pripadanje veri shvatala je u najširem smislu, podrazumevajući pod tim samospoznaju ili znanje o sopstvu: njeni argumenti su se zasnivali na principu i celishodnosti. Uvek je prihvatila tumačenja obeju strana, ukoliko su bila moguća dva tumačenja. Znala je da prihvatanje samo jednog tumačenja vodi ka razdoru. U svom proglasu „Pakrac – grad suprotnosti – grad koji spaja i razdvaja” piše: „Iako je oružje jače od bilo koje humane ideje, mi ne odustajemo od naših osnovnih principa, vere u duh tolerancije i svet bogat u kulturnoj različitosti”.²⁷ Jelena je kao nekakva vrsna pravica ujedinjavala zavađene strane. Primenjivala je princip da se stvari gledaju iz različitih uglova u različitim okolnostima. Insistiranjem na istini, samoj po sebi, uvažavala je lepotu kompromisa i o tome kaže: „Filozof Derida piše o toleranciji i različitosti kao bogatstvu naše civilizacije, a mi u Jugoslaviji zbog različitih mišljenja, prisustvujemo ratničkim igrama i koreografijama smrti”.²⁸ Rat je vezivala isključivo za pojedinačni interes, a nikada za ljude, te je u tome eksplicitna: „Ljude su nacionalno izdiferencirali oni kojima je rat bio izgovor i potreba. Krivicu za početak sukoba jedni prebacuju 'na one druge'”.²⁹ Znala je da kada postoji tolerancija, milosrđe i istina, razlike se pokazuju kao korisne, te da će pravdu za sebe najbrže postići kada je i sama pravedna prema drugoj strani. „Moja etika, kao i uvek, polazi od osnovnog humanističkog načela, prava na život, prava na različitost i slobodno mišljenje”.³⁰

Intelektualno i etički budna i zainteresovana ljudska bića koja promišljaju o budućnosti društva i o daljem napretku ljudskih prava i dužnosti, u Jeleninim zapisima naći će mnoga pitanja i odgovore. Ona je do kraja sledila svoju viziju sveta koji će spasiti jedino tolerancija: „Pomirenje je vrhunac tolerancije i ideal ljudi dobre volje; uvek postoje ljudi koji slede tu viziju, i ma koliko ona bila daleka, unosi nešto optimizma u više nego sumornu sliku sveta”.³¹

Jelena je živela na talasu svoje revolucije, aktivno ulažući napor u svoju duhovnu snagu, nikada nije gubila fokus delanja i nije poricala ništa što je činila u prošlosti. Nikada nije kompromitovala sopstveno samopoštovanje, ono je bilo uporište njene ljubavi i lojalnosti prema sopstvenoj viziji boljeg sveta.

Ceo Jelenin život i način na koji je delovala, i profesionalno i ljudski, njena bogata, renesansna, interdisciplinarna, višeslojna ličnost, atipična je za baletsku umetnicu u vremenu u kome je živela, kao uostalom i danas. O svemu ovome svedoči i činjenica da su po njoj nazvana dva parka, jedan u Berlinu i jedan u Beogradu, što verovatno nema nijedna balerina na svetu.

26 „Nacionalizam – autodestrukcija kulture i umetnosti. Začarani krug nacionalizma, šovinizma i negativne selekcije 'elite'”, *Republika*, Beograd, god. VI, br. 86, 15–28. februar 1994, str. 27.

27 „Pakrac – grad suprotnosti – grad koji spaja i razdvaja”, proglas, verovatno izdat u jesen 1995, kada je formirana Grupa 484; nepoznato u koje svrhe je pisan.

28 „Oružje umesto škola i univerziteta – smrt i razaranje umesto umetnosti”. Tekst nastupa Jelene Šantić na Prvoj konferenciji *ELIA* – Evropske lige instituta umetnosti, održanoj u Budimpešti 9. oktobra 1991 (tekst čitan na engleskom jeziku).

29 „Pakrac – juče, danas, sutra”, *Republika*, Beograd, god. VII, br. 119–120, 1–31. jul 1995, str. 11–12.

30 „Oružje umesto škola i univerziteta – smrt i razaranje umesto umetnosti”. Tekst nastupa Jelene Šantić na Prvoj konferenciji *ELIA* – Evropske lige instituta umetnosti, održanoj u Budimpešti 9. oktobra 1991 (tekst čitan na engleskom jeziku).

31 „Pakrac – juče, danas, sutra”. *Republika*, Beograd, god. VII, br. 119–120, 1–31. jul 1995, str. 11–12.

INTERVJUI I IZJAVE JELENE ŠANTIĆ

Razgovor za *Student*, 1962.

Zvižduk u osam³²

Početak početka, lep i neizvestan

„Naporno je učiti, igrati i snimati.”

Učenica osmog razreda baletske škole i sedmog razreda gimnazije pri njoj Jelena Jovanović³³ svojom mladošću uskoro će biti razlikovana od istoimene glumice Jelene Jovanović Žigon. Uz Marjanovića i Bjegojevićevu, u ulozi Male bale-rine zapaža je i ističe režiser Sava Mrmak: „Ima neposredni i lični šarm, potpuno odgovara opisanoj ulozi koju bi prihvatile Odri Hepbern i Lesli Karon i mogle da igraju da imaju njenih sedamnaest godina. Pozvao bih je i za sledeći film.”

Kako joj je bilo pred kamerama?

„Vrlo teško, naporno je učiti gimnaziju i snimati, a na oba mesta igrati. Harisonova koreografija srećom mi je koristila kao posebne studije. Inače, mnogo mi pomažu Bjegojevićeva i Marjanović, a već režiseru sve dugujem. Imala sam 131 kadar.”

Poželeli smo joj toliko filmova.

Filmski svet, 1962.

Ugovoreni znak Đorđa Marjanovića i publike³⁴

„ZVIŽDUK” je samo ugovorni i ugovoreni randevu, aranžman i angažman sa Marjanovićem, dogod bude na repertoaru u 3, 5, 7, 9 ili 2, 4, 6 i 8 časova od premijere u Puli do repriza u periferijskim kino-salama sa foteljama koje škripe i projekcijom koja se tri-četiri puta prekida, „na najlepšem mestu”. Neće to biti ni komedija situacije, spektakla i karaktera, revijskih izvođača, niti jedino splin Đorđevog repertoara, nego – nadamo se – pitak koktel koji ne izmamljuje kiseo osmeh, nategnut vic i sentimentalne suze.

Taj se utisak stiće bez ičijih izjava, dok se ponekad snima od osam do osam. Tu se „hoda na prstima”, što podjednako važi i za baletski hor beogradske Opere, pod koreografijom iskusnog Reja Harisona, i za autore, glumce, tehničko osoblje. Pogled klizi horizontalno, u tišini, od najviših reflektora, razmeštenih s boka i po uglovima, tako da, kao retko kada, i sami ulaze u kadar sa dvostrukom funkcionalnošću i po scenografskim nacrtima Dušana Ristića, akademskog slikara. Oni dočaravaju scene koje se stvarno događaju na pozornici i u studijima televizije i filma o kojima govori fabula. Ali oni stvaraju pokretne svetlosne levkove koji zahvataju i prate baletske izvođače, odevene u saobraćajce koji stilizovano,

³² Intervju vodio Aleksandar D. Mihailović, *Student*, Beograd, mart 1962.

³³ Kasnije Jelena Šantić.

³⁴ Intervju vodio Aleksandar D. Mihailović, *Filmski svet*, Beograd, br. 381, 19. april 1962.

na vespama, voze i krše propise, bivaju ganjani, zaustavljeni, brane se, utrkuju, plaćaju kazne, slušaju semafor i saobraćajce uz zaglušujuću buku motora i muzike. Uska pista auto-strade, sa tipičnim neonskim stubićima, šipkastom ogradom i prelazom na mostić, rezervisana je za totalne i gro planove kroz koje će, nekoliko kadrova kasnije, prošišati Mala Balerina sa motociklistom.

- Šta u stvari treba da radimo? – ona ga pita.
- Treba da se čuvamo saobraćajca.



Tokom snimanja filma *Zvižduk u 8* sa Đorđem Marjanovićem, 1961–62.

Pošto su oni tako tri ili četiri puta čuvali i sačuvali poverenje glavnokomandujućih, režisera Save Mrmaka i njegovih saradnika, mi – dok se reflektori gase i muzika stišava – prilazimo kao da tražimo vozačke dozvole. Debitantkinja Jovanovićeve skida motociklistički pancir i kožnu trkačku bluzu i ostaje u baletskom trikou koji ističe njenu gracioznost i vitkost žive čigre.

Simbolično rođena u vreme oslobođenja,³⁵ ona poseduje duh generacije kojoj je stalo i do zabave kakvu će, svojim prisustvom – uz Marjanovića i starije kolegkinice, Jovanku Bjegojević, Ljiljanu Dulović i druge – pružiti publici i kao protagonistkinja i kao debitant u kog režiser ima poverenja. Ona je samo gledala i slušala partnere pored kojih se oseća počastvovano i – odgovorno.

³⁵ Rođena je 18. jula 1944.

Šta će biti posebno zanimljivo za slušaoce?

– Skoro da me je strah svakog od 131 kadra, iako snimamo već mesec dana i negde smo na polovini.

Kompozicija *Samoća* koja će, uz ostale nove pesme, sigurno postati melodija godine. Zato ću od primljenog honorara kupiti magnetofon.³⁶ Snimiću ih.

Kako stižete u školu?

Vrlo je teško – priznaje – naporno je učiti uz baletsku školu i gimnaziju. Najviše volim istoriju umetnosti, srpskohrvatski i engleski jezik. I klavir. Žao mi je što gubim od nastave, ali Harisonova koreografija mi je od koristi za balet. To mi je pravi poziv. Volim klasičan balet u prvom redu.

Simpatije?

– Bjegojevićeva i Sifnios, odnosno Plisecka i Šovire. Francuski savremeni film i Vivijen Li, ta prva dama filma koju sam nedavno gledala u Grčkoj, u filmu *Rimsko proleće gospođe Ston*.

Podsećamo je da je u tom romanu Tenesi Vilijams napisao: „Talenat, to je upornost da se uspe u nečemu.” Kao da je to deviza i potvrda i nje i Male Balerine. Videćemo. Doviđenja do jedne večeri na premijeri u osam.

Izjava za *Front*, 1969.³⁷

Na pitanje *Šta poneti sa sobom na Mesec?*, Jelena je odgovorila: „Zaista, čovek se nađe u nedoumici, jer, odjednom, eto, došlo je vreme da *Frontovim karavanom* napuštam Zemlju. Kako se odreći zemaljskih dobara?... Opredeliti se nije lako, ali ako se mora odleteti i ne vraćati se više, onda... da vam kažem da ubeležite u moju prtljažnu kartu: odabiram među knjigama Egziperijevog *Malog princa* i *Zle duhe* Dostojevskog, pesme Branka Miljkovića, ploče s muzikom Hendla, Baha, Stravinskog, Prokofjeva... Darelav *Aleksandrijski kvartet* i – sve baletske rekvizite. Na Mesecu bih otvorila svoju školu baleta, moja drugarica Jovanka Bjegojević i ja; zaista bez nje ne bih krenula nigde, pa ni na Mesec. I naravno, bez mog momka Gojka...”

Izjava za *Ilustrovanu politiku*, 1970.

„Balet mi je sve. Odlučila sam da budem balerina još u detinjstvu, a školu sam završila misleći neprestano na pozornicu i baletske patike.”³⁸

³⁶ Umesto magnetofona – kupila je roditeljima televizor, tada retkost u privatnim kućama.

³⁷ Anketu sproveo Dragan Kljakić, *Front*, god. XXV, br. 7 (549), 14. februar 1969, str. 14; Gojko Šantić, glumac s kojim je bila u braku pet godina.

³⁸ „U znaku *Žizele*”, *Ilustrovana politika*, Beograd, 1970 (bez potpunih podataka).

Politika ekspres, 1972.

Gazelin skok Jelene³⁹

Posle godinu dana priprema, Jelena Šantić, balerina kojoj predskazuju blistavu karijeru, zaigraće *Žizelu*, jednu od vrhunskih uloga u istoriji baleta.

„Nestrpljivo sam očekivala da prođu novogodišnji praznici i da dođe 9. januar – dan premijere *Žizele*”, rekla nam je Jelena Šantić, solistkinja beogradskog Baleta, umetnica kojoj tek predskazuju blistavu karijeru.

„*Žizela* je san svake balerine, isto kao što je Šekspirov *Hamlet* san svakog glumca”, kaže Jelena. „Ona zahteva ogromnu koncentraciju i rad, jer ta uloga daje neslućene mogućnosti igraču. Naravno, da bi se postiglo bogatstvo lika potrebne su danonoćne vežbe, uporna razmišljanja, jednom reči potrebno je da balerina živi s tim likom.”

Da je to tačno, potvrđuje podatak da Jelena svoju *Žizelu* priprema godinu dana! Kako sama kaže, „i kada sam izvan baletske sale, na ulici, kada kuvam, kada spremam kuću, kada se šetam, ja sam *Žizela*”. Koliko smo mogli da saznamo, ovaj tragalački put već se nalazi na ivici jednog značajnog ostvarenja. Pored toga, najnovija *Žizela*, zahvaljujući pedagogu Milici Jovanović, koja se nedavno vratila iz Moskve, biće postavljena u najboljem ruskom koreografskom smislu sa svim detaljima koje je nekada zahtevao Leonid Lavrovski, kada je ovaj balet postavljao na scenu Narodnog pozorišta.

Od dolaska u Narodno pozorište, 1963. godine, pa do „presudne i nemile 1968”, Jelena je postavila jake temelje jedne blistave karijere. Zahvaljujući izvanrednoj tehnici – velikim skokovima, koji su karakteristični za nju, lepim rukama, izražajnom licu, sigurnosti s kojom na sceni vlada likovima koje tumači – Jelena je vrlo brzo postala solista. Tu su uloge za koje su izrečene pohvale: *Pepeljuga*, *Začarana lepotica*, *Baletsko veče*, *Riđobradi*.

„Pred kraj sezone 1968. godine, na premijeri opere *Manon Lesko*, doživela sam nesreću”, seća se Jelena. „U trenutku kada sam napravila veliki skok, jedan operiski pevač me nije video i da ne bih naletela na njega ja sam se okrenula u vazduhu. Istegla sam koleno i kada sam dodirnula zemlju učinilo mi se da sam slomila nogu. Iste večeri odvezli su me u bolnicu.”

To je bio užasan doživljaj za balerinu: povredila je meniskus, a to je značilo: ako bude morala na operaciju – „zbogom igranje”. Strpljivim lečenjem i upornim vežbama Jelena se pred kraj 1968. vratila na scenu. Sa povređenom nogom igrala je *Začaranu lepoticu*, a nešto kasnije i Mirtu u *Žizeli*. Kritičari nisu primećivali da je balerina povređena. I Jelena kaže:

„Dok sam se nalazila na sceni nisam osećala bolove, ali kasnije oni su postajali nepodnošljivi. Ponovo sam se vratila u bolnicu. Rekli su mi da moram operirati meniskus. Ja sam znala šta to znači za jednog igrača. Ako operacija ne uspe morala bih da se oprostim od baleta. Nisam više mogla da živim u toj opsesiji: rešila sam da me operišu.”

³⁹ Intervju vodio Avdo Mujčinović, *Politika ekspres*, Beograd, 9. januar 1972. Nadnaslov: „Početkom nove godine na sceni beogradskog Narodnog pozorišta rađa se nova *Žizela*.”

Operacija je uspela i Jelena se početkom januara 1970. godine vratila u baletsku salu. Bez kompleksa počela je da vežba sve ispočetka, kao da je tek došla u školu! Ovakav hirurški zahvat je katastrofalan za ljude kojima su „noge bitne za životni poziv”. Ali Jelena se nije dala. Iste godine zaigrala je na premijeri Šopenovih *Silfida*. Neverovatna volja pobedila je fizičku povredu i strah. Kada je pitate kako je sve to uspela da „prebrodi”, ona jednostavno kaže:

„Ako vam nešto predstavlja život, kao što je to za mene balet, onda gotovo da ne osećate sve te napore! Znala sam da se moram vratiti na scenu. To sam i učinila.”

Vratila se kao da se ništa nije ni dogodilo!

Izjava za *Politiku ekspres*, 1972.

U baštama Granade⁴⁰

„Obradovao me je Duškov poziv i doživljam ga kao veliko priznanje jer je on pozorišna legenda. Ovaj rad sa njim biće za mene veliko bogatstvo i od neprocenjive koristi za moje dalje formiranje kao igračice i balerine.”

Izjava za *TV Novosti*, 1973.⁴¹

„Mnogo sam naučila pored Duška i tu negde na sredini naših proba sam shvatila pravo značenje pokreta, muzike i igre. Naviknuta na klasičnu formu, odjednom sam otkrila toliko slobode i emocija. Veliki umetnici nisu uvek i veliki pedagozi, ali je Duško uspeo da iz mene, svojim znanjem, izvuče maksimum i da sprovede svoju ideju.”

Pomogla mi je muzika⁴²

Jelena Šantić, prvakinja Narodnog pozorišta u Beogradu, od prošlog meseca bavi se i koreografijom: pripremila je balet na muziku Gustava Malera: „Sama sam napisala i libreto, sama sam i igrala. Bilo je neophodno koreografiju prilagoditi prostoru paviljona 'Cvijeta Zuzorić', igrom neposredno uz publiku. Koreografija je mogućnost da i dalje ostanem u ovom poslu: u trenutku kada drukčije mislim o baletu, potrebno je pronaći nove izraze. A inspirativna muzika Gustava Malera mi je pomogla u tome.”

⁴⁰ Dušan – Duško Trninić, prvak beogradskog Baleta. Intervju vodila Valerija Por, *Politika ekspres*, Beograd, 9. decembar 1972.

⁴¹ M. S., *U baštama Granade*, *TV Novosti*, Beograd, 12–19. januar 1973, str. 13.

⁴² Jelena Šantić: *Pomogla mi je muzika*, bez podataka. Radi se verovatno o baletskom koncertu održanom tokom Oktobarskog salona u Umetničkom paviljonu „Cvijeta Zuzorić” oktobra 1972.

Izjava za *Mladost*, 1973.⁴³

Drago mi je što se za ovu predstavu traži karta više. To je nagrada svima nama za uloženi rad. (...) Meni predstava *U baštama Granade*, bez obzira kako to zvučalo, daje veru da još uvek ima ljudi koji se bave pravom umetnošću. Duško Trninić, koji je za sve veliko otkriće kao koreograf, 'iscedio' je iz mene nešto novo, čime se do sada nisam bavila. Ja sam prevashodno klasična balerina, a ovu ulogu sam ostvarila savremenom interpretacijom klasičnog baleta.

Politika ekspres, 1974.

Poznato delo Maksima Gorkog na TV

Makar Čudra⁴⁴

Poznato delo Maksima Gorkog *Makar Čudra* uskoro će stići i na naše male ekrane. Ali kao polučasovna baletska emisija, koju će režirati Sava Mrmak. Glavne uloge su poverene solistima Baleta beogradskog Narodnog pozorišta Jeleni Šantić i Radomiru Vučiću.

Makar Čudra biće autentično (uz pomoć baletske umetnosti) prenet na mali ekran: libreto je veran priči, tako da je to za reditelja, koreografa i protagoniste izuzetan zadatak. Uostalom, evo šta o tome misli Jelena Šantić, koja će se pojaviti u ulozi Ciganke Rade:



U baštama Granade sa Dušanom Trninićem, 1972.

⁴³ *Mladost*, Beograd, 18. januar 1973.

⁴⁴ Intervju vodio Slobodan Kljakić, *Politika ekspres*, Beograd (bez tačnih podataka – 1974?).

„Ceo ovaj poduhvat predstavlja i izuzetno težak i odgovoran zadatak za mene. Priča je ispunjena dramskim sukobima i da bi bila ispričana onako kako treba, mora se i glumiti, a ne samo igrati. Odnosno, ono što bi glumac mogao da dočara rečju, ja moram mimikom i pokretima. Mislim da bih pogrešila ako bih se oslonila samo – na baletsku igru. Pa ipak, ne plašim se ove uloge. To je i šansa da se jedna balerina – naravno ukoliko ima snage za to – predstavi i na nov način.”

Onaj ko je pročitao *Makar Čudru*, setiće se da Gorki u ovom delu govori o ljubavi dvoje mladih, o borbi između njih i u njima, o tragediji koja dolazi kao epilog.

„Nesvakidašnja je to priča”, nastavila je Jelena Šantić. „Uloga u njoj daje mi mogućnosti kakve do sada nisam imala. Odnosno, prvi put tumačim jedan ovakav lik, junakinju koja je toliko realna i bliska svima nama.”

U koreografskom pogledu, kakav će to balet biti?

U svakom slučaju ne klasičan. Jedna stilizacija sa blagim „mirisom” folkloru. Uostalom, to su moje želje, a videćemo šta će koreograf reći.

Kome je povereno da bude koreograf?

Mnoge kombinacije postoje, ali definitivna odluka još nije doneta. Nadam se da će i to uskoro biti, pošto pred kamere stajemo krajem ovog meseca.

Na kraju da dodamo i to da Sava Mrmak ovu emisiju priprema za prvi program TV Beograda, i to u koloru, a muziku je napisao Petar Konjović.

Izjava za *Politiku ekspres*, 1975.⁴⁵

„Predlažem da odaberemo tri čoveka van Umetničkog veća, koji će sačiniti plan predstava. I pored toga da neko piše izveštaje posle svakog baleta, jer se dešavalo da se zamene obavljaju neposredno pred dizanje zavese, a da poneko čak i ne dođe. To treba svi da znaju, a mesto izveštaju je na oglasnoj tabli.”

Duga, 1979.

Hoćemo li dobiti baletsku katedru

Balet nije lepršava bajka⁴⁶

Jelena Šantić, prvakinja baleta Narodnog pozorišta, posle jednogodišnje pauze nastupila je u baletu Manuela de Falje *Noći u španskim vrtovima*.

⁴⁵ Citirana kao Jelena Jovanović; G. D., Samo strpljivo. Održan sastanak Baleta Narodnog pozorišta, *Politika ekspres*, Beograd, 7. mart 1975. Povod je nefunkcionisanje uprave Baleta, otkazivanje predstava i sl. Na tom sastanku je Jelena izabrana, zajedno sa Lidijom Pilipenko, Višnjom Đorđević, Vladimirom Logunovim i Zojom Begoli, u grupu koja treba da sačini plan repertoarske i kadrovske politike i predloži ga zboru radnih ljudi Baleta.

⁴⁶ Intervju vodila Ljiljana Atović, *Duga*, Beograd, br. 149, 10. novembar 1979.

Sećamo se ove učenice beogradske, sovjetske i francuske škole baleta iz nezaboravno prikazanih, na njoj svojstven način, predstava: *Žizela, Labudovo jezero, Silfide, Romeo i Julija*, i tako dalje.

Vašem odsustvovanju sa scene uzrok je vaša kćerkica.⁴⁷ Kako se osećate posle te pauze, jer ona je ipak velika za jednog baletskog igrača?

Jedna godina jeste mnogo, ali strpljivim i velikim radom čovek se opet vraća u formu. A tada ima vremena i da razmišlja, što ne može uvek kada je u neprestanom radu. Po meni, tu se sigurno dobija u zrelosti.



Valpurgijska noć, Faust, 1963.

Da li je to ponovno, ipak teško, vraćanje na scenu, povezano s težinom posla i specifičnošću samog baleta?

Težina nije samo u fizičkom radu, već i u psihofizičkoj posvećenosti. Sam baletski igrač je i objekat i subjekat stvaranja. I jedina umetnost koja te u trenutku kreativnosti, to jest na sceni, ostavlja apsolutno samog pred sobom, jer nemaš mogućnosti ni da sebe vidiš i čuješ. A scena daje onu produhovljenost, onu draž, ono umetnički veliko, što publika voli. Teško je i to kad si potpuno posvećen poslu, a moraš da sagledaš i sve ono okolo što čini taj posao da bi se došlo do rezultata. Jer jedna predstava je sastavljena od mnogo komponenata. Uspeh je ceo jedan sistem, a sistem školovanja i pripremanja igrača kod nas je veoma loše rešen. Školovanje i pripremanje pedagoga, repetitora i koreografa ne postoji. Ja ne mogu da shvatim da se niko od ljudi koji vode školstvo i kulturu ozbiljno ne zapita zbog čega posle osmogodišnjeg školovanja dolaze potpuno nespremni igrači. Potreban je daleko veći rad da bi se došlo do pravih rezultata. Baletska škola mora posle osmogodišnjeg školovanja da izvede perfektно zanatski naučene igrače sa već

⁴⁷ Jelenina ćerka Irina Ljubić, istoričarka umetnosti, sada rukovodi Fondacijom Jelena Šantić.

naučenim umetničkim pristupom baletu. Godinama se govori o osnivanju katedre za baletsku pedagogiju pri Fakultetu za film i pozorište. Ali nikakvih rezultata još nema i zato su nam potpuno nepripremljeni kadrovi za baletsku školu, u pedagoškom i rukovodećem smislu. Ne postoji čak nijedna knjiga iz baletske literature napisana u Jugoslaviji za poslednjih trideset godina.

To je početak stvaranja jedne umetnosti. Sa čime se sve sreće već formirani baletski igrač i kakve ga opasnosti vrebaju?

Pored toga što mora stalno o sebi da vodi računa, da bi bio u radnom kontinuitetu, on je uključen i u kompletan društveni život, u kome bi trebalo da sam svojim mišljenjem doprinese rešavanju postojeće problematike. Jer nama je stalo da pružamo što bolji i raznovrsniji repertoar sa najboljim podelama ansambla i solista, da putujemo i da ljudima prikazujemo šta je to lepo u baletskoj umetnosti. Tu nailazimo na probleme u kući i van nje. Da bismo dobili određena materijalna sredstva, moramo da igramo određeni broj predstava po gradovima i mestima Srbije. Često smo prinuđeni da uzimamo termine koji nama uopšte ne odgovaraju, jer u nekim mestima primat imaju bioskopske predstave ili koncerti narodne muzike. Znači, posle napornog rada u Beogradu, mi smo prinuđeni da noću putujemo i da sutradan ponovo radimo.

U našoj kući postoje tri umetnička ansambla, od kojih je balet godinama bio najslabije plaćen, iako kao beneficirana profesija ima pravo i na dodatna sredstva. Balet se u ovom trenutku bori za apsolutno poštovanje svoje profesije i svog rada. Međutim, teško dolazimo do pravih repertoarskih poteza, godinama naše rukovodstvo suviše kasno dolazi u kontakte sa baletskim koreografima širom sveta, koji su interesantni za beogradski Balet i baletsku publiku. Beogradska publika još nije mogla da vidi izvođenje Eštona, Makmilana, Nojmajera, Van Manena, Bežara, Balanšina, Kranka i Grigoroviča, koji su umetnici svetskog glasa i kao takvi su ušli u istoriju baleta. Šta bismo mi mogli da igramo i da li smo spremni na to, uvek se postavlja pitanje, ali sigurno postoji u njihovim baletskim delima nešto što mi možemo da igramo, što bi obogatilo i nas i dalju perspektivu baleta. Što se tiče domaćih dela, sem retkih pristupa Dimitrija Parlića i Vere Kostić, nemamo stvarno zainteresovanih u beogradskom Baletu za našu muziku i literaturu. Jedan nacionalni balet ne može imati svoj puni zamah i svoj puni smisao ako ne neguje svoja umetnička dela.

Od negovanja repertoara zavisi kadrovsko pitanje. A njemu se šablonski pristupa. U današnje vreme, čini mi se, kvalitet nije jedino merilo, jer se sve može srušiti i sve opravdati.

Ovakva situacija sigurno dovodi i do prilične razlike u mesečnim primanjima. Kako ste vi plaćeni?

Svakako. Mi imamo startni deo koji se odnosi na godine, određene kategorizacije mesta, i varijabilni deo koji je izražen u bodovima, to je pitanje kvaliteta i kategorizacije uloga.

Da li se dogodilo da se igraču, koji već duže vremena loše radi, oduzimaju bodovi?

Nije se dogodilo, ali bi trebalo. Ne mislim da je plaćanje razlog krize u kojoj se nalaze ljudi koji se bave ovim poslom. Potrebno je da shvatimo da je predstava mozaik, da se svačiji napor vidi, da se svačija želja vidi, da nisu samo nosioci

glavnih uloga u dramskim, operskim i baletskim predstavama oni koji nose predstavu, već da smo svi zajedno odgovorni i da svi zajedno treba da volimo poziv koji smo izabrali.

Hoćete li nam još reći zašto se iz gotovo svake vaše reči oseća nezadovoljstvo, neki bunt?

Dugogodišnje iskustvo i sagledavanje mnogih propusta u prošlosti, strah da se to ne ponovi u budućnosti, razlog su što tako reagujem. Današnjim sistemom treba da se reše neke stvari, a za to treba mnogo znanja, slobode i sigurnosti, i mnogo savesti i odgovornosti.

Na kraju, recite nam šta je za vas balet?

U mladosti je za mene igra bila vizuelno doživljavanje muzike. Međutim, danas, na pragu zrelosti, mogu prihvatiti mišljenje u filozofiji umetnosti da je umetnost čulni pristup istini. Jer balet nije samo lepršava bajka, ugodnost prijatne večeri posmatranja, balet je najkompleksnija sinteza umetnosti, možda zato i najteža.

Praktična žena, 1980.

U istini je lepota⁴⁸

Predstavljamo vam, mnogima već dobro znanu, balerinu Narodnog pozorišta iz Beograda, ženstvenu, lepooku, krhku, gotovo prozračnu – Jelenu Šantić. Mada nalik divnoj porculanskoj figurini, lomnoj, gracioznoj, belo – ona „oživljava” najednom i pretvara se u modernu, odlučnu ženu, ne gubeći pritom nimalo od čari. Tek kad je bolje zagledate, naročito kada je čujete, shvatite da je to žena koja zna šta hoće, u najlepšem smislu te reči.

„Otkada znam za sebe ja ništa drugo nisam želela osim da postanem balerina.”

Baletom je počela da se bavi vrlo rano, u sedmoj godini, prijavila se i nisu mogli da je odvrata. Posle je uporedo, isključivo po svojoj želji, išla u gimnaziju, u baletsku školu, učila strane jezike.

„Ni detinjstvo, ni devojaštvo nisam imala kao druge devojčice. Uvek sam puno radila.”

Posle završetka škole, kao jedna od boljih učenica, stupila je u ansambl pozorišta. Imala je manje solo partije. Radila je mnogo. Zatim je zbog operacije noge došlo u pitanje bavljenje baletom. Dve godine nije igrala. Vraćanje baletu tražilo je ogromno strpljenje koje se rađa samo iz velike ljubavi prema poslu, opredeljenju. Ponovo rad, rad. Izašla je bez kompleksa iz jedne životne krize. Pobedila je sebe i bolest. A zatim, mada mlada, dobija niz uloga, u *Začaranoj lepoticici, Žizeli, Silfidama, Don Kihotu, Knezu Igoru, Pepeljugi, U baštama Granade*. Kao izuzetnu podršku, ohrabrenje i podsticaj ističe kritiku predstave *U baštama Granade* književnika Meše Selimovića koji je između ostalog napisao: „... Baletski

⁴⁸Intervju vodila T. Tomić Ćurić, *Praktična žena*, Beograd (nepotpuni podaci: oko 1980), str. 53.

umjetnici Jelena Šantić i Dušan Trninić, čiji su pokreti postigli mjesečinastu mekoću, a zajednička igra savršen sklad, igrali su španske plesove I. Albeniza, F. Tarege, J. Rodriga, E. Rosa, začaravajući gledalište prostudiranom igrom koja je dobila šarm spontanosti, postala izraz temperamenata i visokog znanja igrača koji su svoju umjetnost doveli do savršenstva.”



U Krupnju, 1956.

Mnogi teoretičari umetnosti, a i sami umetnici, sada kao i nekad, tvrde, poput Bodlera, da su balet i skulptura najmanje ekspresivni, dok su muzika i literatura najizražajnije. Iako je takvo shvatanje tačno, da bi se postigla maksimalna ekspresivnost u baletu – upravo zato što je toliko ograničavan – potrebno je uložiti višestruke napore da bi se došlo do pravog izraza, do sublimisanih osećanja vođenih libretom i muzikom. Potrebno je mnogo tehničkog znanja i individualnosti da bi se „prešla rampa”, postigla toplina, životnost.

Lepo je u mojoj umetnosti kad pokret postane koncentracija trenutka, svega, ne samo ličnosti – potrebno je duboko osetiti i dati. To sam naučila od Dušana Trninića, velikog umetnika, koji me je „modelirao”. Ono što žena nosi privatno, kako i ono što saznaje, to mnogo utiče na posao. Sva saznanja oko mene, i uopšte u umetnosti, treba sakupiti i dati u jednom trenutku. Potrebno je da u umetniku dođe do poklapanja objektivnog i subjektivnog, da se snagom talenta ovaploti životna produhovljenost: tada se na sceni postiže uspeh. A sva sugestivnost otkriva se na licu.

Za mene tek sad počinje period prave zrelosti. Sve do sada bilo je to užasno sakupljanje i odbacivanje, svakodnevna borba. Dolazi vreme u kojem ću pronaći sebe i u pogledu repertoara. Stvari su se za mene, i kao

ženu i kao umetnicu, potpuno raščistile. Teško je bilo doći do toga: bilo je kolebanja, kriza, neprijatnih stvari. Išla sam za svojim osećanjem, ponekad sam i grešila, ali ne pristajem na kompromise u životu. Trudite se, tražite, pronađete svoj put i idete dalje. Potrebno je mnogo snage, puno razmišljanja, bavljenja i sobom i drugima. Čovek u tome mnogo i strada. Traženje nije lako. U ovim godinama – a mislim da su najlepše za ženu i umetnicu – poklapaju se mladost i zrelost. Ja sam srećna što sam žena, i nije mi bilo ni ranije ni danas teško da obavljam niz poslova; naprotiv, radim sve s velikom ljubavlju i zadovoljstvom. I svoj posao i posao domaćice, žene. Žena zaista ima mnogo mogućnosti, superiornosti. I volim što mi godine idu, time puno dobijam. Važno je umeti spojiti na lep način sve u životu i odužiti dug. Nasuprot umetnosti koja je stalni grč, potrebno je naći balans, opuštanje i ljubav van scene. Rasla sam okružena velikom roditeljskom ljubavlju i srećna sam zbog toga. Ljubav je za mene uopšte veoma važna, ali prava, suštinska ljubav. I u svakoj ljubavi, u odnosu s prijateljima, ljudima, roditeljima, ja sam uvek tražila istinu, išla ka onome što se krije iza forme. U tome je suštinska lepota.

Biti lep danas je i lako i teško. S formalne strane je lako, mada takva lepota ne znači ništa. Scenske umetnice, na primer, zrače lepotom na sceni jer umeju da osete prave, istinite stvari. Unutrašnja lepota preslikava se na lice.

Govoreći o baletu Jelena ima jasan cilj pred sobom: moderan balet na klasičnoj osnovi – oslobođenje u pokretu, sloboda misli i ideja u jednom savremenom baletu:

– Moram se izboriti za to.

Igrala je u Španiji, Francuskoj, Italiji, Švajcarskoj, Danskoj, Engleskoj, Norveškoj, Nemačkoj.

– Engleski balet karakteriše preciznost, italijanski – brzina, ruski lepe ruke, francuski – istina. Pomiriti sve te škole, značilo bi nešto zaista veliko.

Setila se jedne izreke pune značenja: „Što smo stariji, odgovorniji smo za izgled svog lica”.

U susretu s Jelenom Šantić iznad svega impresionira, danas tako retka kod mladih, svest o potrebi ispunjenja cilja i oduženja duga, odgovornost za sopstveno postojanje i pružanje mogućnosti nastavka.

Ilustrovana politika, 1981.

Iza kulisa baletske scene

Žrtva lične osvete?⁴⁹

Razboriti pojedinci mogu odobriti umetnicima pravo na sanjarenje, ali, ponekad, i pravo na gorčinu. Kroz takvo iskušenje nedavno je prošla i Jelena Šantić, solistkinja beogradskog Baleta. Govoreći o događajima sa one strane baletske scene

⁴⁹ Intervju vodila Dragana Bukumirović, *Ilustrovana politika*, Beograd, 14. april 1981.

povodom najnovije premijere *Makar Čudre* u Narodnom pozorištu, otkrila je i nešto više od sopstvenog razočaranja: sumorne prilike koje oduzimaju svaku lepotu ovoj romantičnoj igri.

Šta se, u stvari, dogodilo?

Telefonska vest

Jelena Šantić nam govori o tome s koliko je radosti i umetničkog nadahnuća predložila da se u okviru baletske večeri domaćih autora igra i *Makar Čudra*, za koju je muziku napisao Petar Konjović, balet koji je pre osam godina izvela pred televizijskim kamerama.

– To je opštepoznata, predivna priča Maksima Gorkog – kaže Jelena – sa glavnom junakinjom Radom, ženom punom strasti, sa osećanjem lične slobode, spremnom na ljubav. Predložila sam da se igra. Predlog je dospao i do Umetničkog veća gde se, zatim, razgovaralo o tome ko bi mogao u tome da učestvuje. Predložila sam da se koreografija poveri Temiri Pokorni, a ja sam preuzela scenografiju i kostime. Prilikom podele rola Temira je ulogu Lojka Zobara dodelila svom mužu Bori Mladenoviću, a ulogu oca svom bratu.⁵⁰ Moja alternacija trebalo je da bude Sonja Vukićević, ali ona je, nažalost, povredila u međuvremenu nogu i sad je na bolovanju. Svejedno, radili smo puna dva meseca, a onda...

Osetila je, kaže, zamor i uzela predah od pet dana. Ubrzo, Temira Pokorni joj je telefonom saopštila: „Tvoju ulogu počela je da sprema Ivanka Lukateli. Morala sam da se obezbedim”.

– Podsetila sam je da je koreografiju *Makar Čudre* dobila zahvaljujući meni. Verujem da je to bilo presudno. Temira se prema meni ophodila kao da sam nepotrebna. Do premijere 30. marta, koja se bližila, imala sam samo jednu i to nepotpunu scensku probu, bez dekora i kostima. Ali ništa nisam mogla da učinim: Ivanka Lukateli igrala je na premijeri, a ja sam nastavila probe sa Dušicom Tomić, asistentom koreografa, s kojom se veoma lepo saraduje, za moju verziju predstave koja će biti izvedena 18. aprila. Da li sam i za trenutak pomislila da odustanem? Ne, naprotiv, sada se osećam još sigurnijom! Naravno, bol ostaje: samo pet dana mog odsustva bilo je dovoljno da se ovako poigraju.

Kako su vam to, zapravo, obrazložili?

– Vlada Logunov, direktor Baleta, rekao mi je da nisam bila spremna da se ponovo posle povrede uključim u rad. To uopšte nije tačno! Dodao je i to da im je više odgovarala ona druga interpretacija koja je u međuvremenu nastala, i čija je premijera bila 30. marta. Ali se onda čudim šta se to od mene tražilo puna dva meseca? Bojim se da sam žrtva lične osvete. Ni sada ne mogu da shvatim kako nečiji lični uticaj može da bude toliko jak. Zbog povređene sujete koreografa nisam čak uspela da stignem ni do generalne probe.

Šta je o svemu tome reklo Umetničko veće?

– Nisu hteli da se izjašnjavaju. Objašnjenja sam dobijala, umesto javno, u četiri oka. Ljudi nemaju snage da budu iskreni. A ja mislim da to nije lična stvar, već stvar Narodnog pozorišta. Ako se tako lako menjaju koncepcije, onda to može samo da znači da čovek nije siguran u ono što hoće. Posle svega, predstava je

50 Vladimir Pokorni.

ispala nešto drugo, postala je realistična, folklorna... samo ne onakva kakva je bila zamišljena.

Pravo koreografa

Objašnjenje smo potražili i od Temire Pokorni. Ona nije osporila da je predstava bila isključivo zamisao Jelene Šantić. Potvrdila je i to da je na njen predlog dobila koreografiju. Međutim, dodala je da je sve vreme bila opterećena osećanjem da zbog toga treba da joj bude posebno zahvalna. Nekoliko puta nam je ponavljala da konačnu podelu uloga za premijeru određuje isključivo koreograf.

– Posle izvesnog vremena posumnjala sam da će predstava uspeti – kaže Temira Pokorni. – Uza sve to, dvanaest dana pred premijeru Jelena je povredila nogu. S izvesnim zakašnjenjem mi je javila da će tri dana biti u gipsu. To je odlučilo – uzela sam drugu igraticu. Uostalom, pravo je koreografa da se čak i u poslednjem času odluči za drugo rešenje.

Kada smo je upitali da li bi ulogu dala drugome i da Jelena nije povredila nogu, otvoreno je rekla:

– Da! Bolji mora da igra na premijeri. Nije prvi put da se tako nešto dogodilo. Pozorište obiluje ovakvim primerima.

U ovom zapletenom računu, ipak, najviše udela imaju oni koji su najviše čutali: oni koji upravljaju radom ove umetničke kuće. I baš zbog toga jedno pitanje Jelene Šantić traži odgovor: *Zar je baletska scena stvarno postala nesiguran prostor na kojem su moguće manipulacije?*

– U našem poslu, koji ima i tu nezgodu da kratko traje, događa se da vas drugi nagone da ispoljite i ono što ne nosite u sebi – kaže posle svega Jelena Šantić. – Mislim na direktore, koreografe, reditelje... Zato mi se i čini da bi umetnička veća morala ili bar trebalo da budu ona jezgra u pozorištu koja realnije vide stanje i sprečavaju da ljudi ne dospevaju u ponižavajući položaj. Najpre bi trebalo da obuzdaju privatizaciju. Ponekad mislim da balet u Jugoslaviji, zapravo, i ne postoji. Nemamo dobrih škola. Nemamo mnogo ljudi koji misle o profesiji. Nemamo ni dobre koreografe, kritika je slaba, teorija baleta tanka. I tako, često, pošto nema ko da rešava naše nesporazume i sukobe, mi ih rešavamo sami: šamarom, psovkom, bez poštovanja sebe i drugog.

Baletske premijere veoma su retke. Zbog čega?

– Poslednja je bila u decembru, od tada više nije nijednom izvedena. Direkcija je uvidela da nije u stanju da spase jedno baletsko veče i sazvala je ansambl. Tada sam otvoreno rekla da ni ovoga puta niko neće reći ko je kriv za neuspeh. Umesto toga za krivca će opet biti proglašen beogradski Balet. A ko o njemu stvarno odlučuje? Ljudi bez znanja, koji otaljavaju posao.

Da li ćete se posle svega 18. aprila osećati možda manje sigurnom na premijeri?

– Ono što sam doživela neće uticati na moje samopouzdanje. Verujem u ono što sam uradila. To je sada drugi stil, sasvim drugačiji pristup. Na scenu ću izaći bez generalne probe. Nisu mi to omogućili. Pitam se: šta moja kuća očekuje od mene kada niko nije našao za shodno da zaštiti moj rad?

Politika, 1985.

Jubilej Jelene Šantić⁵¹

Prvakinja beogradskog Baleta Jelena Šantić ovih dana baletom *Per Gint*, na muziku Edvarda Griga, obeležava dvadesetogodišnjicu svoje uspešne karijere. Balet u koreografiji Mihaele Atanasiu prikazuje se na sceni Narodnog pozorišta u Beogradu, a partner Jelene Šantić je Dušan Simić. Dvadesetogodišnjica rada je i prilika za svakog umetnika da na neki način „svede račune” i na jedan poseban način razmišlja o onome šta je do tada učinio na polju umetnosti.

Kako je počelo vaše bavljenje baletom, koje su bile vaše prve uloge?

Ja sam, ako tako može da se kaže, porodično vezana za balet preko ruske strane moje familije, to je naša tradicija. Balet sam počela da igram u sedmoj godini, a baletsku školu sam upisala sa devet, i to svojom voljom. Na prijemnom ispitu nisu čak hteli ni da me prime, a ja sam im rekla da neću izaći iz škole dok me ne prime, i stvarno – primili su me. Završila sam baletsku školu u klasi Tilke Jezeršek i odmah primljena u ansambl Narodnog pozorišta u Beogradu.

Kako vas je pozorište primilo?

Već od prvih dana igrala sam manje solističke uloge, a prva veća uloga bila je Vila proleća u koreografiji Anisimove. Ubrzo odlazim na usavršavanje u Kan, kod Rozele Hajtauer, koja je u to vreme završila svoju blistavu karijeru i imala je uglednu školu baleta. Tamo sam provela godinu dana, igrajući u manjoj trupi koju je Rozela Hajtauer formirala. Ali poželela sam da se vratim u Jugoslaviju.

Neke vaše kolege ipak su ostale u inostranstvu.

Danas, posle dvadeset godina igranja, kada razmišljam o tome zašto sam se vratila – a mogla sam da ostanem – dolazim do zaključka: jednostavno, ništa me nije oteralo odavde. U to vreme beogradski Balet bio je u usponu. Jovanka Bjegojević bila je pojam za sve nas; bile su tu i Lidija Pilipenko, Višnja Đorđević, Dušanka Sifnios, izvanredan ansambl sa veoma jakim solistima. Kao mlada devojka, osećala sam da treba da se vratim u sredinu u kojoj sam nešto počela. Danas je situacija, nažalost, drugačija, pa se zbog toga i pitam kako sam zapravo iskoristila ovo vreme.

I kako vam se čini?

Nemam na šta da se žalim, svako od nas prolazi put koji je vrlo težak. Ja sam još od mladih dana sebi zacrtala jednu možda drugačiju vrstu razmišljanja o igri: ne postavljajući samo hijerarhijsko pitanje, dokle stići s jednom ulogom, već i teorijsko. Kao devojčica na svoje knjige sam zapisala da je „igra vizuelno doživljavanje muzike”. To je za mene bilo vrlo važno. Dakle, kroz sve ove godine, uporedo sam razmišljala o tome šta je za mene igra, i šta ona znači u svojoj biti.

⁵¹ Intervju vodila Mirjana Ognjanović, *Politika* (7 TV dana), Beograd, 25. januar 1985. Jubilej je obeležen 10. januara 1985.

Pripadate prvoj generaciji koja je na Fakultetu dramskih umetnosti studirala pedagogiju i koreografiju...

Sada sam na završetku druge godine ovog fakulteta. Smatrala sam da ta vrsta sistematičnosti koju može da pruži akademija, ima veliku važnost za „sređivanje” onoga što sam radila dvadeset i više godina. Balet je umetnost koja se uklapa u sve druge umetnosti i treba ga proučavati. Naročito danas, kada je u velikoj ekspanziji. Igra se danas posmatra kao jedna od primarnih čovekovih delatnosti, primarnih čovekovih impulsa uopšte.

Koje su vam uloge najdraže?

Ima ih više, mada to ne znači da su mi te uloge bile i najuspešnije. Uvek sam volela *Začaranu lepoticu*. U *Žizeli* sam igrala punih 16 godina, na svim gostovanjima, a takođe sam volela i *U baštama Granade* sa Duškom Trninićem. Taj pokret, koji sam pored Trninića osećala, bio je vrlo značajan za dalji tok moga rada.

Zbog čega ste izabrali Per Ginta za obeležavanje dvadesetogodišnjice karijere?

To je bio moj izbor, zbog sigurnosti koju osećam u toj predstavi. Mislim da je to u celini dobra predstava, a moja uloga pruža velike mogućnosti: od spiritualnosti, zatim komike, do tragedije, do smrti. Uloga mi pruža izvanredne mogućnosti za koje sada osećam da mogu da ih ostvarim.

Da li ćete zaigrati u nekom novom baletu?

Sa Lidijom Pilipenko sam uradila libreto za balet *Izgubljeni raj* na muziku Riharda Štrausa, staru jevrejsku muziku i muziku Sergeja Rahmanjinova. Za televiziju pripremam *Damu s kamelijama* na Šopenovu muziku.⁵² Dok budem mogla da igram dobro, ja ću igrati. Međutim, onoga dana kada mi neko od prijatelja bude rekao: „Jelena, vide se godine” – ja ću prestati.

Vjesnik, 1985.

Baletom se bavimo poluamaterski⁵³

Jelena Šantić, prvakinja baleta Narodnog pozorišta u Beogradu: – Kad je ozbiljnije trebalo krenuti u umjetnost, mi više nismo imali snage.

Dvadeset godina na „vrhovima prstiju” Jelena Šantić, primabalerina beogradskog Narodnog pozorišta, proslavila je nedavno ulogom Ase u baletu *Per Gint*. Ali povod za naš razgovor nije bio samo taj jubilej, ni gomila uloga što ih je ostvarila na beogradskoj baletskoj sceni. Povod nisu ni eseji o baletnoj umjetnosti i igri što ih Jelena Šantić objavljuje u našim novinama i časopisima, niti pak njeno svojsko angažiranje na promjeni društvenog statusa baleta i položaja baletnih umjetnika u nas. Sve to skupa, uključujući i veliko Šantićkiño iskustvo vezano za rad ili promatranje razvoja baletne umjetnosti u inozemstvu (usavršavala se u Kanu i u Moskvi, bila u studijskim posjetima najvećim svjetskim baletnim metropolama), razlog su našeg razgovora i jedan od mogućih pokušaja da se odgovori na pitanje koliko je balet ozbiljan posao u nas.

⁵² Ti projekti nisu ostvareni.

⁵³ Intervju vodila Duška Maksimović, *Vjesnik*, Zagreb – Sedam dana, 1. mart 1985, str. 17.

Kako vidite beogradski Balet u ovih dvadeset godina koliko ste na sceni?

Mi poslije rata faktički nismo imali nikakvu baletnu tradiciju. Predratna tradicija ruskog baleta je nestala, jer su najbolji umjetnici otišli u inozemstvo, a rukovodstvo baleta preuzela je grupa ljudi koja nije bila bogzna koliko profesionalna. U zanosu, u kakvom je i cijela naša zemlja išla u svoju budućnost, i balet je igrao na entuzijazam, na vjeru i ljubav, što igra nosi u svojoj suštini.

Predstave su bile čvršće.

Ali prijelomni trenuci koji su bitni za umjetnost, pogotovo za balet, vezani su za školovanje baletskih igrača. Dakle, u trenutku kad igra prestaje da bude igra i postaje balet, počelo se zaostajati. Kada je ozbiljnije valjalo krenuti u baletnu umjetnost, mi više nismo imali snage. U vrijeme kada sam ja došla u Balet beogradskog Narodnog pozorišta, dakle, u periodu kada je još bila prisutna velika energija i ljubav, predstave su bile sigurnije, čvršće, koherentnije, iako ni onda nismo imali ljude koji su s mnogo strana mogli sagledati tu profesiju, unaprijediti ideju o profesiji.

Radili smo samo s jednim koreografom, Dimitrijem Parličem, koji je ostavio određen rukopis, određen trag u baletu, ali u vremenima kada je on odlazio ili manje radio nisu spremni ljudi koji bi preuzeli takvu vrstu autorstva. Tako smo počeli gubiti. Na drugoj strani, i sve velike društvene promjene, naročito one nastale posljednjih godina, uvukle su se i u baletnu dvoranu. Ljudi se dosta nesigurno osjećaju, izgubili su i onu posljednju želju – ne samo zbog novca koji kazalište nikad nije imalo – da se punom snagom bave umjetnošću.

Ipak, čini mi se da je u tom razdoblju jugoslavenski balet imao nekoliko vrsnih plesača koji su se ravnopravno nosili i sa svjetskim plesačkim veličinama.

U određenim fazama našeg baleta mi smo imali vrlo jake umjetničke ličnosti. Ali vrijeme sadašnje, izgleda, ne trpi velike autoritete, što, naravno, može biti i dobro, ali s druge strane i pogubno za baletnu tradiciju. Jer treba doseći profesionalni nivo da bi on mogao zatim prevladati. U vrijeme kada sam ja počinjala kao mlada balerina, istinska velika unapređenja beogradskoj baletskoj sceni donijele su Jovanka Bjegojević i Rut Parnel. Poslije njih je bilo dobrih i velikih balerina i plesača, ali oni, po mom mišljenju, nisu unaprijedili balet. Potpuno je jasno zašto je tako. Mi danas nemamo velike autoritativne koreografe. U posljednje vrijeme se, doduše, pojavila Lidija Pilipenko, koja tek treba obilježiti ovo baletno vrijeme, a poznato je da velikih plesača i velikih rezultata nema bez suradnje s dobrim koreografom.

Break dance na ulicama

Ovo o čemu govorite navodi me na zaključak da se baletu kod nas ne piše dobro. Ipak, u svojim tekstovima, objavljenim u nekim našim novinama, tvrdite kako je današnje vrijeme vrijeme baleta. Kako to objašnjavate?

Igra se danas uvukla u sve segmente i života i drugih umjetnosti. U posljednjih dvadeset godina evidentno je vraćanje igre primarnom, ritualnom, bioenergetskom osjećaju tijela. U jednom pravcu igra se razvija kao balet, a drugi pravac su tzv. društvene igre koje su u svom historijskom razvitku stigle, evo, i do *break dancea*, koji se igra na ulicama i koji igraju najsiromašniji, dokazujući se tim čudesnim akrobatskim formama.

Koliko je danas kod nas balet ozbiljan posao?

Dugo sam na sceni i za tih dvadeset godina prošla sam ono što se smatra ozbiljnim i potrebnim. S današnjim iskustvom mogu reći da se mi baletom bavimo poluamaterski. To čak mogu tvrditi za balet u cijeloj Jugoslaviji. Profesionalnost podrazumijeva izuzetno dobru školu i zanatski perfektно spremnog igrača, što se u cijelom svijetu traži bez razlike jeste li na istoku ili zapadu. Školovanje baletnih umjetnika mora biti jako ozbiljno. Mi smo u Udruženju baletnih plesača imali zajedničke sastanke na nivou zemlje, na kojima smo pokušali naći rješenje za neke ključne stvari iz naše profesije. Vidim da su zagrebačke kolege u tome najdalje otišle.

Pripadate prvoj generaciji baletnih umjetnika koji se školuju na klasi za balet beogradskog Fakulteta dramskih umetnosti. Zašto ste ga upisali?

Upisalo se nas jedanaestoro, ostalo devetoro. To je bio vrlo značajan pokušaj školovanja baletnih umjetnika i žao mi je što je to već zaustavljeno. Naime, buduće generacije upisivat će se na fakultet kada se konačno bude odlučilo hoće li postojati poseban baletni fakultet ili samo katedra za balet pri Univerzitetu umetnosti. Kratko rečeno, nema para. Ali da se vratim pitanju. Upisala sam fakultet da bih sistematizirala sve ono čime sam se veliki deo svog života bavila. Čak sam sigurna da sada bolje plešem, mada nisam upisala fakultet da bih bila balerina. Jednostavno, radi se o sigurnosti da sam do sada išla pravim putem, da moj sluh za vrijeme nije omanuo.

Bazar, 1985.

Ja odavde ne idem⁵⁴

Kada neko u baletu slavi dvadeset godina rada – to je mnogo i malo. Malo, za godine života, jer se u ovoj umetnosti počinje rano; mnogo, jer je 20 godina igre u stvari 30 godina efektivnog rada, beneficiranog. Tako ispada da je Jelena Šantić, prvakinja baleta Narodnog pozorišta u Beogradu, počela da radi još – kao osnovac...

Odrasla u porodici u kojoj se poštovala i gajila umetnost, Jelena Jovanović Šantić opredelila se za budući poziv u svojoj sedmoj godini.

– Tata me je odveo kod Smilje Mandukić, na moju molbu.

U devetoj, otišla je na prvo, profesionalno školovanje, u Srednju baletsku školu. Jedva su je primili, donja granica bila je 10 godina života. Ali nežna plavoočka⁵⁵ devojčica pokazala je neočekivanu upornost: „Ja odavde ne idem!”

– Imala sam podršku roditelja. Moj otac⁵⁶ bio je rodom iz Krupnja, pravnik. A majka je bila neobičnog porekla. Polu-Ruskinja, polu-Poljakinja. Tatjana Lukašević, moja majka, poticala je iz porodice u kojoj su se rađale pijanistkinje, pesnikinje, pevačice, balerine... Njena baka Klavdija Lukašević i danas je u ruskim čitan-kama; rođena majčina sestra Irina⁵⁷ bila je partnerka Vitorija de Sike na filmu, u Italiji, još 1934. godine.

⁵⁴ Intervju vodila Zorica Mutavdžić, *Bazar*, Beograd, 1. mart 1985.

⁵⁵ Omaška. Jelena je imala zelene oči.

⁵⁶ Milivoje Jovanović.

⁵⁷ Irina Lukašević, udata Formenti; radi se o filmu *Un Cattivo Soggetto* (*Gadan tip*).

Jelena Šantić pokazuje nam veoma stare italijanske ilustrovane časopise: sa naslovnih strana smeši se prelepa mlada žena – balerina i glumica. Priča, dalje, da je sestra njene bake,⁵⁸ pijanistkinja, bila na studijama zajedno sa Prokofjevim i Stravinskim u Petrogradu... Majka Tatjana, koncertna pevačica, karijeru je prekinula pošto se udala za Milivoja Jovanovića. U porodici se smenjuju Irine i Jelene, sestra Jelene Šantić – poznata istoričarka umetnosti Irina Subotić – ima kćer Jelenu,⁵⁹ a Jelenina sedmogodišnja kćer zove se Irina...⁶⁰

Jelena Šantić sa kćerkom živi u roditeljskom domu. Kuća je puna vrednih slika nastalih između dva rata – otac ih je pasionirano sakupljao. Ima lepih predmeta starinske izrade i poetične atmosfere doma u kome se čitalo, sviralo, razgovaralo...

Šta za balerinu znači taj njen, nedavno proslavljeni jubilej, uloga Ase u *Per Gintu*? Videli smo je kao majku, lepršavu i tehnički izvrsnu, kao i uvek, ali i „zrelu”, iskusnu u tumačenju „složenog lika” – kako kaže kritika.

– Sve je brzo prošlo! Od Vile proleća u *Pepejuzi* – moje prve uloge, pa Žizele, Odilije u *Labudovom jezeru*, Rade u *Makar Čudri* do Ase... Uradila sam dosta, a opet, mislim, nisam. Tako je to u ljudskoj i umetničkoj prirodi, čudna misao o tome da je put beskonačan...

Beskonačan. Pedagog i koreograf Milica Jovanović zapisala je o Jeleni Šantić, uz mnoge stručne pohvale, i podatak da je, radeći gotovo iste vežbe za vreme školovanja i karijere, uradila, na početku časova, najmanje 800.000 puta „*battements tendus*”.

Dok na sceni gledate balerine, te plave, ružičaste i crne anđele kako lebde na vrhovima prstiju – pomišljate da su bogomdane. Ali ne postoji umetnost u kojoj se toliko radi za tako efemeran, rizičan i kratkotrajni blesak. Debele čarape, olovni tegovi, znoj i nervoza u vežbaonici, umor, bolovi u prstima, povređene noge – da biste na sceni izgledali kao da lebдите u oblaku zlatnog praha. Da li se sve te muke isplate? Pitamo to „misleću” balerinu Jelenu Šantić, koja nam, evo, već pola sata priča o tome kako je balet „primarna”, dakle najstarija, umetnost, način života, povod za analize, čak filozofska razmišljanja o harmoniji tela i duha...

– Nikada nisam razmišljala o tome da li se isplati! Jedino sam to volela, želela i igra me je ispunjavala i ispunjava.

Posle 20 godina – šta? Zamislite samo – kroz tri godine ova mlada i lepa žena postaće penzioner. Takva su pravila i mogućnosti ovih „vodenih cvetova” umetnosti.

– Ja sam sada studentkinja Fakulteta dramskih umetnosti na Odseku baletske pedagogije i koreografije. Moći ću da se bavim različitim oblastima u igri – koreografijom, pedagogijom, esejistikom, kritikom... O tome ću odlučiti kasnije. A sada, spremam dve uloge koje me oduševljavaju: *Damu s kamelijama*⁶¹ za TV i Nastasju Filipovnu u *Idiotu* Dostojevskog za novo pozorište i knjižaru *Magaza*. Dramatizaciju je načinio čuveni poljski reditelj Andžej Vajda. Dva glumca igraju Miškina i Rogožina, a ja kroz igru tumačim Nastasju Filipovnu.⁶²

58 Sofija fon Pomer-Eše, udata najpre Nagurski, potom Prevo.

59 Jelena Subotić.

60 Irina Ljubić.

61 Televizijska emisija nije realizovana.

62 Režirala je Mira Erceg. Miškina je igrao Predrag Ejđus a Rogožina Danilo Lazović.

Dok razgovaramo u kuću utrčava plavokosa devojčica, stiže iz škole, sva zasmuta snegom: „Mama, još jedna petica!” Prvi razred, nije šala. Pitamo je hoće li ona da bude balerina.

– Ja hoću, samo mama mi ne da!

Izjava za *Auto-svet*, 1985.⁶³

„Ako želiš da uradiš nešto, potreban je način, a ako ne želiš da uradiš – potreban je razlog. Filozofija umetnosti kaže da je umetnost čulno osećanje istine. Traženje te istine težak je put življenja, ali i velika radost. Posvetila sam se baletu i do kraja života biću vezana za umetnost i igru. Sve ove godine tražila sam i gradila svoj umetnički identitet, prolazila kroz razne faze i krize, oduzimala i dodavala i sebi i drugima i tek sada, u ovim zrelim umetničkim godinama, mogu da govorim o pravoj snazi koja je u meni. Do velikih rezultata dovela su me velika iskušenja, stalni razgovori same sa sobom, lutanje mnogim putevima dok se nije pokazao onaj pravi u koji sam sigurna.”

Praktična žena, 1990.

Balet je umetnost za kraj veka⁶⁴

Kulturni život glavnog grada

Praktična žena će biti pokrovitelj velikog međunarodnog simpozijuma o igri koji organizuje Unesko.⁶⁵ – Balet će brodom krstariti Mediteranom, a među najpoznatijim svetskim igračima biće i šestoro naših.

Dugo su Beograđani, kao i svi poklonici pozorišne umetnosti, čekali da se završi rekonstrukcija zgrade Narodnog pozorišta. Mesecima su naši kulturni vidici zamagljivani temom: da li krov Pozorišta treba da krasi kupola ili sarkofag? Očekivali smo da će sav taj sjaj, pliš i pozlata dati novi zamah kulturi i da će Narodno pozorište, za koje odlazi lavovski deo republičkog budžeta za kulturu, postati i njena pokretačka snaga. Iščekujući novu pozorišnu sezonu, razgovarali smo s Jelenom Šantić, prvakinjom Baleta Narodnog pozorišta, koja nam je potvrdila da se opštedruštvena kriza odrazila i na balet. Od preko devedeset članova ansambla, tvrdi naša sagovornica, može se izabrati tek dvadesetak kvalitetnih igrača. Nema ni dobre baletske škole iz koje bi dolazili dobri novi igrači. Postoji grupa mladih sposobnih balerina u pozorištu koje nemaju odgovarajuće muške kolege, a taj bi se problem možda mogao rešiti dovođenjem ruskih igrača jer sada mnogi napuštaju domovinu.

⁶³ „Igra i Irina”, *Auto-svet*, Beograd, 20. februar 1985.

⁶⁴ Intervju vodila Ljiljana Maričić, *Praktična žena*, Beograd, 25. avgust 1990, str. 10.

⁶⁵ Simpozijum *Istraživanja i radovi iz svih domena igre: umetnost – društvo – filozofija* održan je u Beogradu septembra 1990. godine s velikim brojem učesnika iz sveta i zemlje, a pod pokroviteljstvom Uneskovog Internacionalnog saveta za ples iz Pariza, Republičkog sekretarijata za kulturu SR Srbije, Republičkog komiteta za međunarodne odnose i *Praktične žene*.

Dugo je u Narodnom pozorištu vladala nebriga i dominiralo je nekvalifikovano mišljenje. Ljudi koji rukovode moraju da poznaju prave umetničke parametre a to kod nas nije slučaj. A škola nam je preglomazna i u njoj vlada jedna sasvim neumetnička atmosfera. Pogubno je što pravi ljudi nisu na pravim mestima, jer mi imamo dobrih i sposobnih ljudi, znamo i ko su oni, ali kao da ne želimo da ih prepoznamo, pa dozvoljavamo da odlaze i u svetu grade karijere.

Svi aspekti igre

Priča o nebrizi za kadrove, glomaznoj školi, pogrešnim ljudima na pravim mestima, u ovom društvu je, nažalost, već dobro poznata, i to ne samo iz baleta. Ali isto tako i priča o opštoj neorganizovanosti i ličnoj inicijativi entuzijasta na kojoj se obično zasniva većina dobrih akcija. Upravo je o takvoj inicijativi reč i kada je u pitanju veliki kulturni događaj koji će se uskoro odigrati u Beogradu.

U vreme kad se puno govori o pristupanju Evropi i svetu, jedna velika svetska promocija kulture održaće se na Maloj sceni Narodnog pozorišta, u organizaciji Uneska pod pokroviteljstvom našeg lista. Na internacionalnom simpozijumu o igri, pod naslovom *Istraživanja u raznim domenima igre*, okupiće se najveći svetski stvaraoci iz oblasti baleta: Maja Plisecka, ali i filozofi poput Rožea Garodija, jer će igra biti obuhvaćena sa raznih aspekata: ontološkog, kreativnog, sociološkog, muzičkog, scenskog. Biće to pokušaj da se dâ jedna zaokružena misao o igri.

U okviru Uneska je poseban odeljak za balet koji predvodi Milorad Mišković, naš slavni igrač koji u Parizu živi još od 1946. Organizacioni deo ovde, u Jugoslaviji, preuzela je na sebe Jelena Šantić.

– Biće to prava prilika da se kod nas probude mrtvi duhovi – kaže ona. – Jer igra se smatra umetnošću XX veka, pa neka to kod nas postane bar pred kraj veka. Moramo pokazati da balet poseduje intelektualnu i analitičku moć. Od samog početka sam imala punu podršku Vide Ognjenović, koja je shvatila značaj koji će za naše pozorište, ali i kulturu u celini, imati spoj tolikih značajnih imena na jednom mestu.

U okviru simpozijuma biće odigran *Samson i Dalila*, a završnog dana biće svečano oformljen i nacionalni komitet za balet koji će delovati pri Unesku.

Balet krstari Mediteranom

Simpozijum nije, ipak, jedina promocija koju će naša kultura imati posredstvom Uneska i uz lični angažman Jelene Šantić. Pod patronatom organizacije Ujedinjenih nacija za nauku i kulturu, jedan brod će ove jeseni kružiti Mediteranom, a na njemu će se družiti, razmenjivati iskustva i igrati veliki svetski igrači, zvezde Pariske opere kao Elizabet Platel, Manuel Legri, Monik Ludijer i Ana Raci. Među njima će biti i šest naših igrača: Duška Dragičević, Ašhen Ataljanc, učenica Anđela Đaković, Nenad Jeremić, Svetozar Adamović i Bruno Verzino. Oni će, u ko-reografiji Jelene Šantić i u kostimima Angeline Atlagić, igrati na muziku naših kompozitora.

– Ovo krstarenje je posvećeno raznim stilovima baleta, od najklasičnijih do najmodernijih. Program obuhvata našu istoriju od Vizantije, preko Konjovića i nacionalnog romantizma, do Ivane Stefanović i modernih vremena. Jedino što povezuje sva ova razdoblja je bog Dionis, koji ujedinjuje svet mrtvih i svet čulnosti, donosi i odnosi civilizacije, jer ja pokazujem utopiju tih vremena, a Dionis treba da nam, na kraju, donese utopiju ljubavi.

Brod će krenuti iz Venecije i na svom putu zaustaviće se i u Dubrovniku, na Krfu, u Nici, a završna svečanost biće u Monte Karlu.⁶⁶

Pitali smo našu sagovornicu, za kraj razgovora, o tome kako ona vidi budućnost baleta u Beogradu.

– Potrebna je, pre svega, dobra škola, a to znači: odlični profesori, dobar program i sposobni učenici. Narodno pozorište bi, po meni, bilo dužno da otvori svoj baletski studio koji će prerasti u školu. U svetu teško da postoji balet koji je toliko odvojen od škole – kao što je to naš. Na Fakultetu dramskih umetnosti trebalo bi osnovati sa ruskim profesorima katedru za školovanje baletskih pedagoga. Nad svakim igračem treba bdeti još od samih početaka i stalno brinuti o njemu, jer svaki igrač – život je jednog pozorišta a pozorište je njegov život. A premijera je deo života i istorije jednog naroda.⁶⁷

Politika ekspres, 1990.

Igramo XX vek⁶⁸

– Igra pokazuje da ljudsko biće ima pravo na veliku slobodu duha i tela, i to joj daje moć suštine – kaže Jelena Šantić, prvakinja Narodnog pozorišta

Beograd će od 17. do 20. septembra biti centar baletske umetnosti. Na Maloj sceni Narodnog pozorišta održaće se Internacionalni simpozijum *Istraživanja i radovi iz svih domena igre: umetnost – društvo – filozofija*, pod pokroviteljstvom Uneskovog Internacionalnog saveta za ples iz Pariza, Republičkog sekretarijata za kulturu SR Srbije, Republičkog komiteta za međunarodne odnose i *Praktične žene*.

Neobičan po broju okupljenih umetničkih i intelektualnih autoriteta, i kao kompaktan presek kroz suštinsku dimenziju umetnosti plesa, simpozijum treba da predstavi totalnu informaciju o fenomenu igre, ali neće manjkati ni medijska spektakularnost. Simpozijum će biti svečano otvoren dodelom medalje *Pikaso* prvaku baleta Boljšoj teatra, vrhunskom umetniku Vladimiru Vasiljevu, koja se dodeljuje u ime generalnog sekretara Uneska Federika Majora. Medalja *Pikaso*

66 Predlog ovog baletskog projekta pod nazivom *Šumovi milenijuma* podnet je Televiziji Beograd, ali nije ostvaren, kao što nije bilo ostvareno ni krstarenje naših umetnika po Mediteranu, planirano u okviru međunarodnog humanitarnog programa *Igra i koreografija* pod rukovodstvom poznate balerine Žanin Šara. Jelena je dobila poziv da organizuje učešće baletskih umetnika iz Beograda i oni su uvršteni u zvaničan program, ali do realizacije nije došlo jer je krstarenje planirano upravo u vreme održavanja simpozijuma u Beogradu, od 19. do 25. septembra 1990.

67 Uz jednu od objavljenih fotografija stoji Jelenina izjava: „Radiću u Narodnom pozorištu samo u pravim umetničkim projektima”.

68 Intervju vodila Marija Midžović, *Politika ekspres*, Beograd, 3. septembar 1990.

zaslužuje se za najveći doprinos kulturi sveta i do sada su je primile ličnosti kao što su Ingmar Bergman, Jehudi Menuhin i drugi.

Poneseni razmatranjem intelektualnih aspekata plesa i uverenjem organizatora da je balet umetnost koja najautentičnije boji kraj drugog milenijuma, razgovarali smo sa Jelenom Šantić, prvakinjom Narodnog pozorišta, koreografom i glavnim organizatorom simpozijuma.

– Mišljenja sam da je XX vek – vek igre – kaže Jelena Šantić. – Renesansa je bila orijentisana prema likovnoj umetnosti, antika prema arhitekturi i vajarstvu, XIX vek prema književnosti, dok se ovaj naš vek u celini može posmatrati kao vek igre, na osnovama koje je postavio Djagiljev, sinkretizujući klasične i avangardne aspekte. Kraj veka govori o arhetipskoj suštini igre i veoma je važno da se to totalno iskustvo sakupi i promisli.

Kako ste kao umetnik otkrivali to „arhetipsko” u svojoj igri?

„Igra je vizuelno doživljavanje muzike”, tako glasi deviza koju nosim iz najranijih, gotovo detinjih početaka u baletu. Ona se do danas nije promenila, jer je suštinski, matematički znak te umetnosti. Hoću da kažem da dimenziju arhetipskog nisam nalazila instinktivno, već da se to arhetipsko zaista oseća kao forma artikulacije u igri. Filozofi još uvek traže definiciju igre, iskustva igre, i jedna od tema simpozijuma jeste „Filozofija igre i interdisciplinarni aspekti”, o kojoj će govoriti poznati stručnjak, francuski filozof Rože Garodi. U stvari, osnovno pitanje glasi šta je suštinska vizualizacija, dakle odnos semiotike i vizualizacije. Drugim rečima, pitanje da li je reč o prepoznatim, zadatim, „dvorskim”, značecim i prepoznatljivim znakovima, o estetici semiotike pronađenih znakova ili ne.

Koja komponenta čini igru tako markantnom za ovu epohu, šta joj daje moć, suštinu?

Igra akumulira ono što je bitno, što je suština čovekovog iskazivanja duha i tela. Ta strašna sloboda kreiranja sopstvenog JA. Ona ima moć poniranja u podsvest, ali i u sve finese ljudskog duha. Ona pokazuje da ljudsko biće ima pravo na tu veliku slobodu svoga tela i duha i to daje igri moć suštine. Reč je stvorena iz potrebe za konkretizacijom, ali posredno objašnjava, dok pokret konkretizuje duhovnost i to je ono što igri daje potencijal i za budućnost.

Ne možemo da ne postavimo pitanje koliko je ova „neverbalna” umetnost imala prilike da doživi zabrane koje su pratile umetnosti koje su verbalnije, manje šifrovano i kriptično tumačile „sadašnjost”.

Igra nije bezazlena, ali su se njeni komentari, naročito u naše vreme, odnosili na same aspekte modernosti. U totalitarnom društvu, gde je apsolutno sve moglo da se instrumentalizuje, i ova umetnost je bila pod režimom represije, uprkos svojoj bazičnoj nevinosti u ideološkom smislu. U Rusiji je tako napravljen čuveni socrealistički drambalet. Međutim, moram nešto da kažem i o manipulisanju odobravanjem i zabranjivanjem. Ogroman uspeh *Ohridske legende* posle rata ležao je u libretu, u priči o nacionalnoj pobedi. Ona nije postala svetski balet upravo zbog konkretne, sitnonacionalne priče. Nije u sebi sadržala autentični, humani mit, mit u literarno-filozofskom smislu, dakle ono što je po sadržaju vrhunska forma umetnosti i igre.

Novosti, 1990.

Balet spaja svet⁶⁹

Od 17. do 20. septembra u Beogradu Internacionalni simpozijum o baletskoj umetnosti⁷⁰

Od 17. do 20. septembra Narodno pozorište će biti domaćin prvog internacionalnog skupa velikana baletske umetnosti na kojem će učestvovati vrhunski svetski i domaći stručnjaci: Irena Lidova, istoričar-kritičar iz Pariza, Daj Ajlijan, istraživač iz Kine, Alfio Agostini, kritičar iz Italije.

Jelena Šantić, prvakinja baleta Narodnog pozorišta i organizator simpozijuma, ističe:

– Jugoslavija i Beograd u to vreme će biti centar baleta, igre koja spaja ceo svet. Okupiće se najznačajniji baletski ljudi u našoj zemlji, koja je prilično slabo informisana u tom pogledu, da raspravljaju o budućnosti baleta.

Pomoć u organizaciji septembarskog skupa pružiće Internacionalni savet za kulturu pri Unesku iz Pariza, na čijem je čelu naš baletski prvak Milorad Mišković, čijom zaslugom su Beograd i Narodno pozorište i izabrani za domaćine. Raspravljajući se o istoriji igre, formiranju igrača i koreografa, o statusu umetnika, o igri kao totalnom spektaklu, o njenom uticaju na druge umetnosti i obrnuto.

– Zajednički je dogovor da stvaraoci iz cele Jugoslavije prikažu ono što je zaista najbolje kod nas. Tomaž Pandur, direktor Mariborskog pozorišta, govoriće o odnosu pokreta i rediteljskog posla. Milko Šparemblek, koreograf, Ratko Božović, sociolog i poznavalac igre, Darko Lukić, teatrolog i direktor Drame Narodnog pozorišta u Sarajevu, imaju mnogo šta da kažu i da nas predstave svetu – objašnjava Jelena Šantić.

Kome će skup više koristiti – teoretičarima ili praktičarima?

– Koristi će biti obostrane. Teoretičarima da definišu i daju odrednice, a praktičarima će pomoći da nađu neki svoj put. Kada se jedan Vasiljev i Maksimova bave tako suptilnim stvarima, onda je to bitan element i za sve ostale. Ono što nedostaje našim stvaraocima je zajedništvo teorije i prakse. Od toga zavise i dalji umetnički putevi. Kad neznanje zavlada, a umetnik se iscrpljuje u haotičnom samoupravnom društvu – onda smo ovde gde smo. Balet je disciplina nepisanih zakona i da bi se došlo do vrhunskog kvaliteta potreban je studiozan rad i da se umetnici istinski tako i osećaju...

Prateće manifestacije biće izložba fotografija, video-projeksije, deo predstave Samson i Dalila i premijera baleta Beskonačnost Saše Izrailovskog.

– I ta vrsta prezentacije je veoma bitna za nas, jer će učesnici steći uvid u našu baletsku situaciju. S obzirom na to da će biti prisutni direktori velikih časopisa, poznata novinarska pera, bilo bi dobro da nas u najboljem svetlu – predstave svetu. Pogotovo što mi odavno i ne gostujemo – rekla je Jelena Šantić.

⁶⁹ Intervju vodila Vojka Pajkić, *Novosti*, Beograd, 13. septembar 1990.

⁷⁰ Skup je održan u Beogradu septembra 1990. godine, pod nazivom *Istraživanja u raznim domenima igre*.



Mirta, *Žizela*, 1968.

Rad, 1990.

Jelena Šantić o baletu i politici
Tito, galebovi i nesvrstanost⁷¹

O tome kako su se generali ženili balerinama, ideologija kreirala repertoar, a solisti polupijani igrali u *Labudovom jezeru* – govori primabalerina beogradskog Baleta.

Ako se obrati posebna pažnja na činjenicu da su mladi jugoslovenski generali neposredno posle rata brže-bolje nastojali da od propale buržoazije preuzmu manire, kao što je odlazak u pozorište i na balet, onda je logično što je takva ljubav često rezultirala brakovima i ljubavnim vezama. Pokušavajući da razjasnimo pretpostavku po kojoj balet i politika mogu imati međusobne veze, razgovarali smo sa primabalerinom beogradskog Baleta Jelenom Šantić. Naša sagovornica je još više potvrdila pretpostavku o povezanosti baleta i politike, nizom primera iz vremena prošlog i sadašnjeg, ali je za sam početak razgovora bilo neminovno pomenuti čuveni *Ruski balet*, nastao krajem prošlog veka, pod čijim je uticajem svetska baletska umetnost ostala i tokom ovog veka. Baš u središtu tog nekadašnjeg baleta nalazila se primabalerina koja je bila careva ljubavnica, nesporno ličnost veoma uticajna u mnogim dvorskim intrigama, što se, na kraju krajeva, uvek završavalo presudnim uticajem na političke poteze. Tako se dešavalo i tada i mnogo decenija kasnije.

⁷¹ Intervju vodila Radojka Nikolić, *Rad*, Beograd, 2. novembar 1990.

Ceo posleratni period je, naravno, bio pod uticajem zvanične ideologije, ali su balet i pozorište imali veliku sreću da je nova klasa žarko želela da se etablira u svim aspektima društvenog i kulturnog života, pa je tako dospela i u balet i u pozorište. Ta velika ljubav je dala i mnoge sentimentalne veze i brakove, od kojih je pozorište i te kako imalo koristi. Tako se glumica Milena udala za generala Peka Dapčevića, Mira Sanjina se još u ratu udala za Boška Šiljegovića, balerina Katarina Obradović za Veljka Mićunovića. Očigledno je da su balerine imale magičnu moć u kojoj se krila suština ženstvenosti.

Ipak, koliko je javno poznato, nisu se događali neki drastični slučajevi kao posledice uticaja politike na balet.

To je tačno. Moje je mišljenje da su nepartijci u samom baletskom ansamblu više strahovali od eventualnih represija nego što im je istinski, objektivno pretila opasnost. Poštovan je, na primer, moj lični stav da nisam želela da budem član Saveza komunista, iako sam pozivana da stupim u organizaciju. Nisam pristala na članstvo iz jednostavnog razloga što sam smatrala da ne mogu da budem odgovorna za poteze vrha partije sa kojim nemam veze, pogotovo što se onda negovala indoktrinacija po kojoj ne postoji pravo individualnog mišljenja. A kakve se greške mogu praviti u ime nekakvog partijskog stava pokazuje primer skidanja sa repertoara predstave *Karamazovi* Dušana Jovanovića. To se dogodilo pre više godina i to je bila velika sramota za Narodno pozorište, tim veća što je takvu odluku donelo Umetničko veće pozorišta kao oblik samocenzure. Upravo taj potez samocenzure predstave je gori od bilo koje druge zvanične cenzure.

Ima li još nekog drastičnog primera pomešanosti zakona, umetnosti i politike?

Opšta atmosfera mitomanije je kulminirala pre nekoliko godina kada je Branko Karakaš, pukovnik u Armiji, zadužen za muziku, došao u pozorište sa libretom i muzikom za balet pod naslovom *Galeb*. Doveo je i sarajevskog koreografa Slavka Pervana, koji je trebalo da oblikuje predstavu. Predstava je najpre ponuđena na normalan način, ali je Umetničko veće u prvi mah odbilo predstavu *Galeb*. Međutim, politički pritisak je nastavljen, pa je u drugom glasanju Umetničko veće ipak prihvatilo da se predstava igra. Čak su počele i prve probe. Balet *Galeb* je trebalo da predstavlja metaforu o poznatom Titovom „nesvrstanom” brodu.

Da li znate detalje iz tog baleta?

Reč je, dakle, o Titovim putovanjima brodom *Galeb* tokom kojih se Tito stalno bori sa zlim silama. Dobre sile su predstavljene u obliku Belog galeba koga je trebalo da igra Ivanka Lukateli, koja je već i počela prve probe, dok je samog Tita, u liku Kapetana broda, trebalo da igra baletan Dušan Simić. Tako su, tokom predstave, Tita sve vreme napadale crne, Zle sile, a branile su ga Dobre, bele sile. Na kraju predstave trebalo je da se pojave balerine i baletani obučeni u narodne nošnje svih zemalja sveta, da igraju na brodu, što je trebalo da bude apoteoza jednoj genijalnoj ideji i njenom tvorcu.

Da li je bilo sličnih primera o prožimanju politike i baleta?

Drastičnih nije bilo, ali je zanimljivo nešto što se dogodilo još daleke 1966. godine. Tada je, naime, naš doista najveći koreograf Dimitrije Parlić radio balet *Ohridska legenda*. Ta predstava nosi ideju svebalkanskog nacionalnog etosa u

želji da na tom prostoru nastane jedna velika zajednica naroda, što je, očigledno, bila nečija davnašnja zamisao. Dimitrije Parlić je u koreografiji tog baleta učinio zaista mnogo dajući novi izraz i znak celoj predstavi, ali je zanimljiv jedan detalj: u *Ohridskoj legendi* postoji scena u kojoj Marko iz Ohrida oslobađa sve predstavnike naroda koji su bili u zatvorima, a to su Albanci, Bugari, Grci, Makedonci i svi ostali sa Balkana, što je autentično po legendi. Međutim, meni je smetalo što je Parlić izmenio libreto tako da Marko ne oslobađa zatvorenike, već je trebalo da se oni sami oslobode. Kad sam pitala Parlića zašto je to promenio, on mi je samo rekao da nije važno ko ih je oslobodio, bolje je ovako da su se sami oslobodili. Tada, pre 24 godine, možda to nije bilo nimalo neobično, ali ako se sada razmisli o svim sukobima između Srba i Makedonaca, pa o tome čiji je, zapravo Marko, da li je Makedonac ili Srbin, ko zna? Možda svi koreni različitih današnjih tumačenja i sukoba potiču još iz tih vremena i možda je još tada bilo ljudi koji su smatrali da s nacionalne tačke gledišta može biti nezgodno ovo ili ono.

U baletskom ansamblu ste bili dosta društveno angažovani. Da li ste mogli bitno da utičete na neke pozitivne pomake?

Sećam se kad je, ne tako davno, proglašena društvena reforma. Jedna od prvih postavki, kako je saopšteno, bila je da pravi ljudi treba da budu na pravim mestima i da svako mora da radi svoj posao. Kakav apsurdan zahtev! Pa zar je to trebalo proglašavati za društvenu reformu? Zar to nije imperativ svakog dobrog posla? Za takav zahtev dovoljan je čist rezon. A kod nas se u Baletu dešavalo, na primer, da kolega solista izađe polupijan na scenu u predstavi *Labudovo jezero*, posle čega sam rekla našoj direktorki Baleta da se to više ne sme dogoditi. Znae šta mi je direktorka odgovorila? Rekla je da ćemo ubuduće to rešiti tako što ćemo zatamniti svetla da se ne bi videlo kako on loše igra. Tog trenutka sam shvatila da o umetnosti više nema razgovora. Posledice su takve da, na primer, taj isti kolega već deset godina mirno prima platu iako uopšte ne ulazi u baletsku salu i ne igra ni u jednoj predstavi. Tada sam odbila da dalje budem član Umetničkog veća, jer i u samoupravljanju i u hijerarhiji postoji laž. Manipulacijom se, dakle, do kraha može dovesti bilo koja dobra zamisao u ime povlađivanja većini, odnosno masi. Masa, međutim, ne može da vodi, jer ona ima limit mišljenja i želju da sve podredi svojim kriterijumima, a zna se da su kriterijumi mase osrednji.

Zar ni ovo najnovije vreme nije donelo neke promene nabolje u radu vaše baletske kuće?

Ne, naprotiv. Strašna razularenost, koja godinama traje, samo je dalje doprinela da se na scenu izlazi potpuno nespreman, da niko ne mora da radi, a da su, istovremeno, u direkciji srećni kad bilo ko od članova Baleta hoće da igra. Na primer, trenutno direktor Baleta ima problem što nijedan od pet muških solista jednostavno neće da igra. Problem niko i ne pokušava da razreši, već se predstave jednostavno skidaju s repertoara, bez razmišljanja o konsekvencama koje će biti pogibeljne u dužem nizu narednih godina. A u svetu se takvi problemi rešavaju jednostavno, jer postoji poštovanje profesije i radna samodisciplina koja je u baletu imperativ.

Živeti sa različitostima

Vi ste prošlog meseca, u organizaciji Uneska iz Pariza, uspeli da pripremite simpozijum o baletu koji su stručnjaci ocenili kao veoma uspeo.

Odziv umetnika iz cele zemlje je bio veoma veliki i drago mi je zbog toga, jer često se zaboravlja da je Beograd glavni grad Jugoslavije, a ne samo Srbije. Sada organizujemo Nacionalni komitet za balet, na jugoslovenskom nivou, i učinilo mi se da i umetnost i balet imaju budućnost ako naučimo da poštujemo međusobne različitosti. Neka svi žive na način na koji misle da treba da žive, ali postoji pozitivna energija na kojoj možemo saradivati. Na različitost moramo da se navikavamo, a samim time i na drugačiju državu koja će te različitosti poštovati.

Izjava za *NIN*, 1990.⁷²

„U svojoj karijeri igrala sam uloge koje su uvek nešto nadvladavale. Ne znam da li je to bio sticaj okolnosti, ili sam ja tako želela, ali tako je bilo. Sada znam da je to bilo dosta teško – igrati žene koje moraju da nadvladaju određenu situaciju...”

– Problem scenskog pokreta je kod nas zapostavljen – kaže primabalerina Jelena Šantić. Time se bavi samo manji broj pozorišnih stvaralaca (primera radi – Nada Kokotović, Tomaž Pandur, Zlatko Bourek, Damir Zlatar Frej). Malo je onih koreografskih ostvarenja koja su „dovoljno jednostavna da ne budu preteška glumcima, i dovoljno složena da ne liče na Lokice” – kako je nekad jedan kritičar napisao o predstavi Kokotovićeve. Korak napred u toj oblasti uskoro će biti učinjen – internacionalni skup o baletu održava se u beogradskom Narodnom pozorištu od 17. do 20. septembra zahvaljujući, pre svega, agilnosti Jelene Šantić i Vide Ognjenović. Naziv je „Istraživanje i radovi u svim domenima igre”, a podnaslov „Umetnost, mišljenje, muzika i filozofija”. Simpozijum je podeljen u šest tema: istorija igre, formiranje igrača i horova, totalni spektakl, filozofija igre, produkcija i čuvanje dokumentacije, audio-vizuelna komunikacija. Učesnici su ugledni svetski teoretičari, stručnjaci iz raznih oblasti: Rože Garodi, filozof, Irena Lidova, kritičar baleta, Ilona Kopen, direktor međunarodnog takmičenja baleta u Njujorku i drugi. Od Jugoslovena, tu su Milko Šparemblek, Darko Lukić, teatrolog, dr Ratko Božović, sociolog kulture, i Tomaž Pandur, reditelj.

Anketa u *Borbi*, 1992.

Poziv na linč⁷³

Moja prva sećanja su iz vremena posle rata, kada su nove vlasti odvodile i vraćale iz zatvora našeg oca,⁷⁴ uz pretnje „da je kao antikomunista izdao svoj narod, da je radio u truloj kapitalističkoj Jugoslaviji, da je neprijatelj svog naroda...” Već tada sam znala i osećala da su to krupne, a pogrešno usmerene reči. U tim najtežim trenucima, otac nas je učio našoj istoriji, kulturnoj tradiciji i građanskoj pripadnosti. Govorio je da u „školi učimo ono što moramo, a istina je...” On je bio samo patriota koji nije pristajao na totalitarni režim. Nove revalorizacije istorije ovih godina daju mu za pravo. Shvatila sam relevantnost mišljenja i olako datih kvalifikacija –

⁷² *NIN*, Beograd, 7. septembar 1990.

⁷³ Odgovor na anketu: *Stub srama po diktatu vlasti. Nacionalni izdajnici danas i ovde*. Pripremila Zdenka Aćin, *Borba*, Beograd, 4–5. april 1992, str. XIII. U rukopisu naslov: *Paradigma nacionalne izdaje*.

⁷⁴ Milivoje Jovanović, pravnik.

i od tada ne podnosim parole: „mene je izabao *moj narod*; mislim i radim za *svoj narod*“. Iza svake ove, duboko ideologizovane, danas izrabljene misli, čvrsto su stajale autoritarne ličnosti. I godinama su „izdajice naroda“ otkrivane u zavisnosti od potrebe održanja vlasti.

Antropolozi nam kažu da je kosovski mit između samožrtvovanja i izdaje, carstva nebeskog i zemaljskog, u kolektivnoj svesti našeg naroda još od prapostojbine i rituala smrti. Mislila sam da je ovaj mit ostao pohranjen u kulturnom identitetu srpskog naroda, međutim, ovih meseci sa zaprepašćenjem prepoznajem njegovu anahronu političku instrumentalizaciju. Ponovo iste fraze, mržnja i osveta prema neistomišljenicima. Ljudi su se podelili na *za rat* – u ime zaštite srpskog naroda, i *protiv rata* – u ime racionalnih političkih razgovora umesto razaranja i polja smrti. Jedni su žrtve, heroji, a drugi izdajice i apatični konformisti. Svako ko nije prihvatio nacionalpopulističku politiku – proglašen je izdajnikom svog naroda.

Mladići koji nisu verovali da rat rešava suštinska pitanja sklanjaju se jer žele drugačiji život. Danas su krivi što nisu mrtvi. U dilemi da li da se prikloni drugovima koji neće da ratuju jer vide beznađe, laži, obmane – dakle, „izdajnicima srpskog naroda“ – ili „dobrim momcima“, koji ne pitaju i ginu, Miroslav Milenković, vojni rezervista iz Gornjeg Milanovca, izvršio je samoubistvo 20. septembra 1991. godine u Šidu.

Šta je Mira Furlan – izdajnik svog naroda, ili „dobra Hrvatica“? Ona je divan umetnik!

Danas je manipulacija nacionalnim osećanjima najjače sredstvo protiv nas samih. Bumerang kao uzvišeno poimanje sudbine.

I dok Beograđani slušaju Edgara Morena, koji govori da je stvaranje države na nacionalnim principima suviše mali prostor u novom poretku planetarnog sistema, i dok s nestrpljenjem očekuju Žaka Deridu, koji je i u apokrifnoj apokalipsi pronašao pluralizam, rasutost i nove sinteze, za skupštinskim govornicama prisustvujemo grčevima mržnje, pozivu na linč, zabranama najboljoj generaciji da se vrati. Možda će neko uspeti da ubedi ove velikane francuske moderne misli da „Srbi ubijaju bez mržnje, jer su u vezi sa Bogom“ – i zato su, valjda, suština *otkrovenja i istine*.⁷⁵

Paradigma nacionalne izdaje se javlja uvek u vremenima iskupljenja za sopstvenu nemoć. Ostaje nam da se nadamo da će neki novi pozitivni impuls pomiriti urbano i ruralno, nacionalno i univerzalno osećanje sveta i omogućiti civilizacijski pomak i otvorenost jednog društva na pragu XXI veka.

Izjava za *NIN*, 1992.

Nastasja Filipovna⁷⁶

„Presrećna sam što je kraj moje karijere obeležila predstava sa ovako visokim dometom. *Nastasja Filipovna* živi već šest godina pred punom salom, što pokazuje da je publika zaista voli. Savremena adaptacija Dostojevskog, u svim promenama

⁷⁵ Ova rečenica je objavljena i u antrfileu.

⁷⁶ Intervju vodila Violeta Marčetić, *Jelena, 30 godina*, *NIN*, Beograd, 12. juni 1992. Predstava Narodnog pozorišta u Beogradu *Nastasja Filipovna*, prema romanu F. M. Dostojevskog, u dramatisaciji Andžeja Vajde, u režiji Mire Erceg; pored Jelene, koja je ovom predstavom obeležila 30 godina rada 1992. godine, igrali su Predrag Ejodus i Danilo Lazović; muzika Ivana Stefanović.

za sve ovo vreme izvođenja, uvek deluje sveže i novo, jer se bavi esencijalnim čovekovim problemima. Ovaj ruski pisac poručuje: sila i moć ubijaju um, iz čega se jasno vidi da su pitanja koja su nastala krajem XIX veka identična sa onima koja postavljamo na kraju dvadesetog. Dakle, večna rastrzanost Rusije, koja je istovremeno i žrtva i moć..." Jelena se još u sedmoj godini posvetila baletu, i uvek će biti vezana za umetnost i igru. Na kraju kaže: „Kultura je ono što nasleđujemo. Iz tog bogatstva treba samo izdvojiti sopstveni deo. Ja sam to uspela.”

Borba, 1993.

Šamar zbog krsta⁷⁷

Nastasja Filipovna, rađena prema *Idiotu* Dostojevskog, u dramatisaciji Andžeja Vajde, posle sedam godina prestaje da se igra na sceni beogradskog Narodnog pozorišta. Primabalerina Jelena Šantić, koja igra naslovnu ulogu – više ne želi da se pojavljuje u ovoj predstavi.

Ova odluka Jelene Šantić usledila je nakon incidenta koji se dogodio prošle nedelje, tačnije prošle srede, posle kojeg je poslala telegram Drami Narodnog pozorišta i saopštila da na nju više ne računaju. U novinama je ovih dana objavljeno da je Jelenu Šantić ošamario njen kolega, odnosno partner u ovoj predstavi Danilo Lazović, koji igra Rogožina, i to je neposredan razlog ove njene odluke. Šta je prethodilo tom šamaru, objašnjava sama Jelena Šantić:

– Posle sedam godina izvođenja ove predstave na Velikoj sceni, odlučeno je da se ona prebaci na Malu scenu, pa sam zbog toga morala da menjam i koreografiju predstave. Kao deo nove scenografije, predvidela sam jedan krst u uglu scene, koji je zapravo i bio povod incidentu. Danilo Lazović je izjavio da je krst grozan, da mu nedostaje prečka po kojoj bi se videlo da je to pravoslavni krst i da on ne može da ostane na sceni pošto to nije hrišćanski pravoslavni krst. Ja sam mu odgovorila da je potpuno svejedno kakav je krst, a da se on tek pre godinu dana upisao u pravoslavlje. I dodala sam još jednu rečenicu: „A da li znaš da hrišćani ne ubijaju – a ubija se!” I nakon toga usledio je šamar.

Ja sam se posle svega toga pribrala i uspela da odigram te večeri, ali sam odmah sutradan uputila telegram Drami Narodnog pozorišta objasnivši svoje razloge zbog kojih više neću da igram u ovoj predstavi. Direktor Narodnog pozorišta Aleksandar Berček zvao me je posle toga i molio da nastavim svoju saradnju sa Narodnim pozorištem, rekao mi je: „To je vaša predstava. Vi treba da igrate”, ali ja mislim da više nema uslova za normalan rad u ovoj predstavi, pre svega, odnosno isključivo, zbog ponašanja Danila Lazovića.

Mislim da je šamar koji sam dobila finale jednog inače bahatog i siledžijskog ponašanja ovog glumca – koji ne preza i da maše pištoljem po pozorištu, ne samo prema meni već i prema drugim glumcima koji mu nisu po volji.

Sve vreme dok smo imali generalne probe, spremajući *Nastasju Filipovnu* za Malu scenu, Lazović je ignorisao naš rad a povremeno bi ironično upitao: „Jesu li došli oni mirotvorci?“, kako je posprdno zvao Ejdusa i mene. Znate, ja sam

⁷⁷ Intervju vodila Radmila Stanković, *Borba*, Beograd, 5. mart 1993.

poreklom iz jedne tradicionalne srpske građanske porodice, majka mi je Ruskinja, ja sam oduvek i hrišćanka i pravoslavka, pa nemam razloga da bilo kome dokazujem svoju ispravnost. S druge strane, ja se ne bojim tih novokomponovanih pravoslavaca, ali jednostavno ne želim da me maltretiraju.

Bila nam je namera da čujemo i „drugu stranu” ovog incidenta, ali verujemo da zbog zauzetosti Danilo Lazović nije stigao da odgovori na naše poruke.

Ko je nepoželjan?

– Ja, naravno, nemam ništa protiv bilo čijeg političkog opredeljenja – kaže Jelena Šantić – pa mi je tako sasvim svejedno da li je Danilo Lazović sledbenik Vojislava Šešelja, ili bilo čiji. Međutim, imam protiv da me neko maltretira zbog toga. Naš kolega Milan Štrljčić je dugo ćutao i trpeo Lazovićeve komentare koji su se svodili na činjenicu da je Štrljčić Hrvat i da, kao takav, nema šta da traži u Narodnom pozorištu, pa je na kraju i otišao. Ista je situacija i sa Predragom Ejdušom, jer Lazović smatra da ni on, kao Jevrej, nije poželjan.

U Pančevu, 1993.

Suviše je strahota za nama...⁷⁸

Kratak boravak gospođe Jelene Šantić u našem gradu u vreme održavanja Prvog susreta mirovnih aktivista Vojvodine, iskoristili smo za kraći razgovor.

Čitav život ste posvetili baletskoj umetnosti. Nastupali ste na brojnim pozornicama u zemlji i svetu, jer svaka umetnost ima karakter univerzalnog. Kako vi, kao čovek i umetnik, gledate na ovo ludilo kojim smo okruženi?

Volim osveštenu umetnost, ali naše okruženje je toliko ružno i opasno da strahovito razara ličnost. Ljudi se gube i odlaze u depresiju ili agresivnost. Mnogo je snage potrebno da kao umetnik možeš da radiš i kreiraš. Ipak se događaju i neke velike predstave, knjige, koncerti, baleti... Individualni proboji su znak da smo živi. Isto tako se događa da mnogi umetnici odlaze u inostranstvo, kako bi sačuvali i dalje razvili svoj talenat. Ja ostajem.

Vlast u Srbiji svojim odlukama direktno ulazi u najznačajnije sfere života, pa se tako meša i u umetnost. Događaji u Narodnom pozorištu i nasilno postavljanje novog direktora to dokazuju, zar ne?

Vlast se u svim sistemima oduvek mešala u umetnost i kulturu. Step en tog mešanja zavisio je od prirode režima, manji je bio u liberalnim, a ogroman je bio u totalitarnim. Umetnost, kao deo kulture svakog naroda, treba da bude autohtona i zahteva otvoreno društvo. Samo se tako stvaraju uslovi za njeno vrednovanje. Danas vlast postavlja isključivo svoje ljude, čak i na mesta koja nisu ključna, politička. Buru je izazvalo imenovanje Aleksandra Berčeka na mesto direktora Narodnog pozorišta. Možda ste zapazili da je većina unutar pozorišta ćutala. Iako i u drugim zemljama ministarstva kulture mogu da postavljaju direktore u kulturi, ipak su potrebne šire konsultacije sa kulturnim poslenicima u cilju daljeg razvitka kulture, a ne njenog gašenja. Ja nikada ne vidim razloge za nametanje moći.

⁷⁸ Intervju vodio Zlatoje Martinov, u Pančevu, u utorak, 16. marta 1993.

Vaša apsolutna orijentacija na pacifizam, i to od samog početka građanskog rata u bivšoj SFRJ, očito se nije dopala nekim ljudima u Narodnom pozorištu. Pre svega, mislim na nedavni sukob koji je isprovocirao glumac Danilo Lazović. Možete li to da komentarišete?

Na samom početku rata 1991. godine, osetila sam užas i poniženje zato što se problemi ne rešavaju na drugačiji način. Svesni da se sukobi šire, a vlast ne čini ništa da zaustavi pomahnitalu nacionalističku mašineriju, mi, prijatelji i istomišljenici, okupili smo se sa ciljem da javnosti, i domaćoj i stranoj, skrenemo pažnju na posledice. Ništa ozbiljno nije učinjeno da do tragedije ne dođe. Ljudima su bombastične parole prijatno zvučale. Mnogi nevini otišli su u smrt verujući u nepostojeće. Umesto diplomatije zavlada je mitomanija. U isto vreme društvo se polarizovalo. Raskinuti su brakovi, prijateljstva, nastali su sukobi među prijateljima. Tako smo se razišli Danilo Lazović i ja. A nekada smo bili dobri prijatelji.

Ima li, gospođo Šantić, ipak osnova za verovanje da će stvari doći na svoje mesto? Da će se rat uskoro završiti?

Ovakvo vreme, puno iracionalnosti, nije podobno za prognoze. Svi sa zebnjom kalkulišemo, živimo od danas do sutra. Rat za mene traje od onog trenutka kada se počelo mrzeti i pucati po Hrvatskoj, po Sloveniji, a da ne kažem kakav užas preživljam zbog tragedije Bosne, zbog strahota koje prolaze ljudi u planinama, zbog opsade Sarajeva i prijatelja i rođaka koji svesno ne žele da izađu iz grada. Plašim se da rat još dugo neće stati. A stvari se ne mogu više vratiti na svoje mesto, kako kažete, barem ne u skoroj budućnosti. Suviše se užasnih stvari dogodilo. Mi više nismo isti ljudi. Ne znam da li su ljudi uopšte svesni šta nas očekuje kao posleratna trauma. Naši slavni „ratnici” morali su mnogo ranije da misle o tome. A možda će se ipak ratne nacionalističke i šovinističke strasti početi iscrpljivati? Kao kuga koja iznenada dođe i iznenada prođe. Možda.

Govor u Holandiji, 1993.

Da li anđeli čuju⁷⁹

Jedna lepa izreka kaže: „Kada ljudi ćute i kada vlada tišina, anđeli preleću”.

Da li su anđeli čuli neme grcaje i užas Jevreja, ovde u logoru Vestenbrok, za vreme Drugog svetskog rata? Ko im je tada pomagao? A da li anđeli danas čuju vapaje s tla bivše Jugoslavije? Nevina deca, žene, muškarci stradaju nepojmljivom okrutnošću za kraj dvadesetog veka.

Beskrupulozne vojske ubijaju, ruše kuće, religijske i kulturne spomenike... Gradovi postaju sablasna zgarišta.

Zašto se anđeli ne sete Drugog svetskog rata i podsete nas: NIKAD VIŠE!?

Znamo da su mnogi zatvarali oči kada su Jevreji odvođeni u logore. Ali su tada neki prepoznali fašizam, razotkrili ga i borili se protiv njega.

Danas mnogi ljudi opet zatvaraju oči i neće da vide tragedije ljudi u ratom zahvaćenoj bivšoj Jugoslaviji.

⁷⁹ *Republika*, Beograd, br. 78, 16–31. oktobar 1993. Govor Jelene Šantić održan septembra 1993. izbegličkoj deci prilikom obilaska najvećeg nacističkog koncentracionog logora Vestenbrok u Holandiji.

Da li zato što su druge vere ili nacije?

Da li je to dovoljan razlog da jednog dana kažu: „Nismo znali”? Biće kasno.

A mi, koji smo danas ovde, i sećamo se svih žrtava ove civilizacije, poručujemo nesrećnicima iz našeg strašnog rata: „NEĆEMO VAS OSTAVITI I ZABORAVITI. MI SMO UZ VAS I POMOĆI ĆEMO VAM. MORAMO.”

Postoji potreba za samo jednim glasom, a to je solidarnost svih ljudi sveta.

DA LI ANĐELI ČUJU?

Izjava za *Borbu*, 1993.

Humanitarna aktivnost je druga strana moje ličnosti...⁸⁰

„U mom životu su se uvek spajali i preplitali intuitivno i racionalno, stabilno i nestabilno, mirno i burno. Onda se u meni u jednom trenutku javila želja da pomognem ljudima unesrećenim ratom. Ta moja humanistička crta je na izvestan način vezana za umetnost. Jer i jedno i drugo povezuje svetove.”

– Folklorni identitet je sada jedino kulturno jezgro, a preko mržnje i rata menja se etička i etnička struktura ovoga grada. Tako se otvara prostor za polupismene i kič stvaraoce. U takvoj situaciji moguće je da direktor Televizije zapošljava nove barbarogenije – kaže Jelena Šantić, dodajući da je za nju luksuz da je Šešelj otera iz ovog grada u kome je rođena. Ali ona je rekla da će nastaviti da se bavi svojom umetnošću i da „sa vama zajedno prevazilazim taj strah”, što je dočekano burnim aplauzom.

Izjava za *Novosti*, 1993.⁸¹

Uz one koji su se ovih dana okupljali da izraze protest što će biti privremeno udaljeni s posla, našla se i balerina i koreograf Jelena Šantić, koja im je na taj način pružila podršku: „Smatram da je besprimeran skandal to što se najbolji novinari i saradnici Radija i Televizije na ovaj način udaljavaju sa programa”, smatra ona. „Njihovo odsustvo iz programa imaće u kulturološkom smislu katastrofalne posledice na kvalitet programa i njegov uticaj na gledaoce. Taj pad osećaće se u našoj kulturi sledećih pedeset godina. Lično ću zbog svega ovoga ubuduće odbijati da učestvujem u emisijama RTS-a.”

Duga, 1994.

Više od igre. Lična karta jedne primabalerine⁸²

Jelena Šantić je po mnogo čemu neobična žena. Između ostalog i po tome što je, kada je saslušala lekarsku dijagnozu koja joj nije davala mnogo nade ni za život,

⁸⁰ Deo diskusije Jelene Šantić na subotnjoj tribini Beogradskog kruga *Intelektualci i rat*: I. Petrović, „Samouništenje zla”, *Borba*, Beograd, 8. februar 1993, str. 7.

⁸¹ A. Aksiћ – M. Veskoviћ, „На штету телевизија” (изјава), *Новости*, Београд, 16. јануар 1993.

⁸² Intervju vodila Jasna Terzić, *Duga*, Beograd, god. XXXIX, br. 997, 8. oktobar 1994, str. 20–21. Sa intervencijama intervju preuzet pod naslovom: „Jelena Šantić, lična karta jedne primabalerine: Život, čudesan i nepredvidljiv, sa toliko mogućnosti”, *Yugopapir*, Beograd, 7. decembar, str. 215.

upitala: „A da li ću moći da igram?” Jer balet je za nju oduvek bio više od igre; postao je više i od života.

Oktobar 1994: iako joj na pamet ne pada da zamerm onima koji su otišli (samo joj je žao jer joj nedostaju), ona sama nikada, kaže, neće otići, želi da pomogne koliko može u ovoj nesreći koja nas je sve zadesila. Jedan je od osnivača Centra za antiratne akcije, a između ostalog, već godinu dana sa Grupom Most pomaže ljudima u Pakracu.

Glavni „krivac” za Jeleninu ljubav i opredeljenje za igru bila je njena tetka, mamina rođena sestra Irina Lukašević, svojevremeno poznata glumica i balerina u Italiji, koja je igrala sa De Sikom u filmu *Un Cattivo Soggetto* i *Fani, ballerina della Scala*.⁸³ Pored tetke, tome je doprinela i atmosfera doma u kome se rodila – „naša kuća je živela sa umetnošću, sa dubokim vrednostima ljudskog življenja kao što su muzika, književnost, slikarstvo, igra...” – kazala mi je Jelena na početku razgovora.

Ćerka Milivoja Jovanovića, koji je pred Drugi svetski rat bio šef policije i šef obezbeđenja princa Pavla, i Tatjane Lukašević, Ruskinje koja je poticala iz stare petrogradske porodice čiji koreni sežu do XIV veka (kneževska kuća Hovanski), vrlo rano je u otvorenoj, tolerantnoj i kosmopolitski orijentisanoj kućnoj atmosferi naučila da svako ima pravo na vlastito mišljenje, na borbu za ličnu slobodu i individualnost, ali i odgovornost za sopstveni život.

– Roditelji su meni i mojoj sestri Irini rano usadili mišljenje da to iz kakve porodice potičeš ništa ne znači dok sam svoj život ne osmisliš i ne učiniš vrednim. A za to imaš pravo da se boriš.

Inače, posle rata, kada je moj otac, kao antikomunista, često zatvaran – iako je dokazano da je u to ratno doba spasao mnoge ljude, bio je istinski humanista – atmosfera u našoj kući je bila sasvim drugačija nego okruženje u kome smo živeli. Sukobili su se duh tolerancije u kući i jedna rigidna atmosfera van nje, naročito teška za nas, ratne gubitnike. Dakle, na borbe i sukobe sam bila spremna još kao dete, ali ni sestra ni ja nismo rasle ogorčene i razočarane. I to, opet, dugujemo roditeljima koji su nas osposobili da stvari relativizujemo, da prihvatimo svoju različitost i razvijamo individualnost.

Kada se Jelena još kao dete zanela baletom i kada je sa šest godina sama otišla na audiciju u Baletsku školu „Lujo Davičo” (i bila odmah primljena), roditelji su, naravno, podržali njen vlastiti izbor.

– Posle baletske škole odmah sam primljena u Narodno pozorište, ali meni to nije bilo dovoljno, znala sam da imam još puno da učim. Otišla sam na doškolovanje u Monte Karlo, potom u Rusiju, pa u Ameriku. Za mene balet nije bio samo igra i igranje, vrlo rano sam počela da postavljam pitanja: zašto volim da igram, koji se procesi sve dešavaju, kako... U to vreme kod nas nije bilo knjiga o baletu, ja sam iz novina isecala slike i kritike i pravila svoje knjige. Sve to, u nekim starim koferima, čuvam i danas.

Začas je „iskopala” i donela pohabani i izbledeli kofer u kome su, pored pomenutih „knjiga”, sačuvane i fotografije tetke Irine sa De Sikom, na plakatu za Venecijanski festival... Uz druge, stare porodične slike, i ona na kojoj je njen otac sa princom Pavlom Karađorđevićem.

⁸³ Film je bio u fazi pripreme kada je Irina poginula 1935. godine.

U pozorištu, priča mi dalje, njena karijera ide čudnim stepenicama:

– Velike individualnosti, koje su učinile mnogo na stvaranju posleratnog baleta, u isto vreme su bile netrpeljive prema svemu novom, drugačijem. Samoljublje te generacije nije podnosilo ukazivanje na greške.

Ipak, uz otpore i borbu, Jelena ide od manjih ka većim ulogama, početkom sedamdesetih igra sve glavne role baletskog repertoara – u *Žizeli*, *Labudovom jezeru*, *Začaranoj lepotici*, *Silfidama*, *Hofmanovim pričama*, *Makar Čudri*, *Per Gintu*...

– Igra je strahovito moćna. Ako su raniji vekovi pripadali nekim drugim umetnostima, dvadeseti je, sigurno, vek igre. Ona je najviše uticala na sve druge umetnosti u ovom veku, sve ih je sintetizovala. Uvek sam imala multidisciplinarni pristup baletu, uvek bila radoznala i spremna da otkrijem neki novi aspekt igre, svesna da u životu ništa nije lako ostvariti i da treba stalno otkrivati nove i nove slojeve.

Uzbuđivalo ju je uvek bogatstvo života, šta se u njemu i od njega može učiniti, a u svemu naći neku svoju ravnotežu, uraditi stvari onda kada želiš i onako kako želiš.

– Isključivo moj izbor je bio da se posvetim igri, ja sam se i udala kada sam htela, razvela sam se – opet kada sam to sama odlučila. Dete sam rodila – naravno, kada sam ja to želela.⁸⁴

Ići na taj način kroz život zahteva silnu energiju, veliku hrabrost u čestim konfrontacijama sa okolinom gde većina tapka sigurnim, ustaljenim stazama. Imala je, priznaje, strahovite lomove i krize zbog toga, plakala, čak odustajala – ali samo za trenutak. Vrlo brzo, posle obrisanih suza, išla je dalje onako kako je mislila da je ispravno, iskreno, ljudski. Jedna od dilema sa kojom je „borbu” vodila a sa kojom se susretne većina žena na ovim našim balkanskim, patrijarhalnim (i dalje) prostorima, jeste pitanje kako uskladiti karijeru sa brakom (ili obrnuto).

– Moj mladalački brak sa Gojkom Šantićem⁸⁵ nije mogao da opstane zbog različitih mentaliteta, vaspitanja. Ja se nikada nisam uklapala u ono što se podrazumeva pod standardnim brakom, u to se nikada, ama baš nikada ne bih uklopila i to od mene niko ne može da očekuje.

Pa objašnjava: – Od žene se uvek očekuje da ona bude ta koja će da brine o kući, o svemu u vezi sa domaćinstvom – banalna je već ta priča, ali, znate ono, ako se pokvari mašina za veš a nema se para za novu, podrazumeva se da žena pere veš na ruke... i tako dalje.

Ako u isto vreme žena ima šira interesovanja, svoju profesiju, onda to postaje ogroman teret za nju. Muž od nje očekuje određene stvari, okolina ima sliku u koju treba da se uklopi, mnogi očekuju da u karijeri dođete do vrha. Kako od žene svi nešto očekuju, i ona sama od sebe počne sve to da očekuje. Neretko, tu nešto, ili neko, počinje da „puca” – kod Jelene bio je to brak.

– Priznajem da je posle šest-sedam godina preovladala moja želja za slobodom.

Ta želja uvek je nadvladavala sve – i onda kada je otac njene ćerke Irine Ljubić, diplomata,⁸⁶ dosta stariji od nje, tražio da se odrekne karijere u najboljim,

84Ćerka Jelene Šantić je Irina Ljubić, istoričarka umetnosti, sada rukovodi Fondacijom Jelena Šantić.

85 Gojko Šantić, glumac Jugoslovenskog dramskog pozorišta.

86 Ljuba Ljubić.

zrelim godinama. I tada je načinila korak koji ju je činio slobodnom – odlučila je da se ne udaje i da sama gaji dete.

– Danas sam presrećna što je moja ćerka sa sedamnaest godina jedna mudra, uravnotežena osoba koja se u životu divno snalazi. Za sada je učenica Pete gimnazije, govori dva jezika, voli umetnost, a sama će izabrati čime će se kasnije baviti. Nas dve imamo lepu zajednicu, snalazimo se i kada smo bez para. Baš lepo živimo ovde.

To „ovde” je stan u jednospratnoj kući u Ulici Ivana Milutinovića,⁸⁷ namešten komadima starog, porodičnog, kvalitetnog nameštaja od orahovine. Podrazumevaju se detalji i ukrasi od fine ruske srebrnine, među slikama dominira portret lepe Tatjane, rođene Lukašević, koji je, odmah po svadbi, kod crnogorskog slikara akademika Miloša Vuškovića naručio zaljubljeni Milivoje Jovanović...

Iako je odlučila da se ne udaje i da živi sama, Jelena kaže da je u životu imala dovoljno ljubavi.

– Ja sam, s jedne strane, ljubav uvek pomalo idealizovala, a opet, od mladosti sam imala oprez da ne srljam tražeći je pošto-poto. Muškarci imaju, inače, jedan naročiti odnos prema balerinama i opasno je kada za njih to nisi ti, nego – tvoja profesija. Svoju ženstvenost sam uvek odvajala od baleta... A ljubavi toliko ima oko nas, treba samo biti za nju otvoren. Kao i prema životu, čudesnom i nepredvidljivom, sa toliko mogućnosti... Uvek.

– Ispričaću vam nešto o čemu, do sada, nisam želela da govorim. Pre devet godina sam obolela. Dijagnoza – rak jetre. Lekari su ovde za mene učinili šta su mogli... Šanse da preživim pružala je operacija u Londonu za koju ja novac nisam imala. Bilo je leto, vreme godišnjih odmora i u SIZ-u zdravstvenog osiguranja su čekali da se lekari na jesen okupe, pa da se formira komisija koja će odobriti troškove za operaciju u inostranstvu. A meni je vreme isticalo...

Tada je moja sestra Irina (dr Irina Subotić, inače viši kustos Narodnog muzeja) preuzela stvari u svoje ruke: sela je u kola, „strpala” u njih direktora SIZ-a i zajedno sa njim obišla sve bolnice, išla od jednog do drugog lekara dok nije sakupila potrebne potpise koji su svedočili da mi je jedini spas – London.

Kada je tamo stigla, Jelenine šanse su bile pola-pola (statistika, naime, neumoljivo beleži mali procenat bolesnika koji su prebrodili opaku bolesti organa kao što je jetra). Potpuno svesna činjenice da joj je život doveden u pitanje, ipak je pred operaciju pitala lekara⁸⁸ – ne hoće li preživeti, nego da li će moći da igra! Čovek se u čudu zagledao u nju, pa posle nekog vremena odgovorio: „Ako hoćete – vi možete sve što želite.”

Posle operacije i oporavka njen život je, veli, dobio jedan novi kvalitet, ponovo se ukazalo onih hiljadu mogućnosti da se život obogati i osmisli. S novom energijom uronila je u ono što je njen život – u igru. Posle operacije raka na jetri zaigrala je u *Nastasji Filipovnoj*.

– Opet sam bila na sceni, dočekala sam još jednu premijeru.

⁸⁷ Nekada i danas – Ulica knjeginje Zorke.

⁸⁸ Dr Leslie Blumgart, tada hirurg londonske bolnice Hammersmith, kasnije je bio u Memorial Sloan-Kettering Cancer Centru u Njujorku, gde joj je konstatovana metastaza. Kineski specijalista alternativne medicine dr Dai joj je preporučio da svakodnevno priprema čajeve koje joj je redovno iz San Franciska slala dr Olga Genbačev Krtolica. U Londonu je bila kod Duše Srdić.

A pre nekih sedam godina počela je da se bavi i koreografijom, saradivala s Goranom Markovićem u filmu *Već viđeno*, s Mirom Erceg radila *Orestiju*, s Harisom Pašovićem *Krvoskok*; njena *Isidora Dankan*⁸⁹ bila je najbolje muzičko scensko delo te, 1992. godine. Potom, u Akademiji nauka je imala naučni rad *Inkorporiranje folklornih elemenata u delima domaćih kompozitora* a sada, za 125 godina Narodnog pozorišta priprema rad o čuvenom igraču Dušku Trniniću koji kasnije namerava da pretoči u knjigu.⁹⁰

U svem tom zamahu lepih događanja dogodila se i jedna ružna stvar – prošle godine, pred predstavu *Nastasje Filipovne*, ošamario ju je Danilo Lazović. Jelena je to veče ipak odigrala svoju ulogu, a onda, posle trideset punih godina, zauvek napustila Narodno pozorište.

– Tamo više ne idem, a i oni me ne zovu... Neću nad time da lamentiram, ja sam osoba koja uvek ide napred. Pošto toj kući, u kojoj sam provela tri decenije, nisam potrebna, ja sam se okrenula projektima van zemlje. Radim jednu studiju o baletu za Univerzitet u Lisabonu, zvali su me iz Južne Afrike da za crnačku decu osnujem baletsku školu, imam poziv iz Šri Lanke da na tamošnjem univerzitetu održim seminar o istoriji evropskog baleta, u Libanu ću raditi na jednom velikom, međunarodnom projektu, baletu posvećenom miru.⁹¹ Kao član Evropske lige instituta umetnosti (*ELIA*), CID-a pri Unesku u Parizu i Udruženja istoričara baleta u Americi, imam još mnogo obaveza i zaduženja, a jedno od njih je da ovde radim na osnivanju Instituta za istraživanje igre.⁹²

Zbog svih tih projekata Jelena mnogo putuje, a to je i prilika da se susretne sa mnogim dragim prijateljima koji su otišli iz zemlje. Druge, koji su i dalje ovde, voli da okuplja u svojoj kući.

– Irina i ja se smejemo tome kako ja sada pravim salone kao nekada moja prabaka u carskoj Rusiji. O tim salonima prabake Klavdije Lukašević, književnice, nedavno je pisano povodom neke godišnjice Šostakoviča kome je ona svojevremeno pomogla da dobije stipendiju i spasla ga od gladi, intervenišući kod ministra kulture, moćnog Lunčarskog...

Elem, kako voli da kuva, Jelena za svoje prijatelje uvek pripremi poneki specijalitet, nekada je to boršč, često jela koja sama smišlja (za bogate trpeze nikad dovoljno para...).

Iako joj na pamet ne pada da zameri onima koji su otišli (samo joj je žao jer joj nedostaju), ona sama nikada, kaže, neće otići, želi da pomogne koliko može u ovoj nesreći koja nas je sve zadesila. Jedan je od osnivača Centra za antiratne akcije, a, između ostalog, već godinu dana sa Grupom Most pomaže ljudima u Pakracu.

– Razaranja u tom, nekada tako bogatom delu Zapadne Slavonije, bila su ogromna, ljudi su izgubili sve – od najbližih, do svojih kuća, imanja, svega što je

89 Iako je ispravna transkripcija imena Isadora Duncan – Izadora Dankan, zbog poštovanja autentičnosti tekstova i njihovog dosadašnjeg beleženja kao bibliografskih odrednica, u svim tekstovima zadržana je postojeća transkripcija. – Prim. red.

90 Monografiju je objavilo Narodno pozorište 1997. godine u okviru obeležavanja 75-godišnjice Beogradskog baleta.

91 Ovi planovi nisu realizovani.

92 Zajedno sa Jovanom Ćirilovim i Borkom Pavićević osnovala je 1999. godine CENPI (Centar za novo pozorište i igru). U ovoj knjizi se objavljuju pojedina sačuvana dokumenta o planovima i početku rada CENPI-a.

činilo normalan život. U toj nekadašnjoj raskrsnici puteva, Pakracu, stanovništvo je bilo mešano, bilo je 36 posto mešovityh brakova. Sada je granica na pola ulice, familije su razdvojene... Uništena je komunalna infrastruktura, u gradu nema vode, struja dolazi povremeno. Tamo nema ni lekara, apotekara, zubara, nastavnika... Kada bi neko hteo da se vrati ili ode tamo i da radi ne volonterski, nego za platu, bilo bi to dragoceno za ljude tog kraja.

Pomoć, najraznovrsnija, dobrodošla je, a volonteri Grupe Most su, između ostalog, nabavili seme za setvu kukuruza, sakupili materijal za obnovu škole, pomogli u obnavljanju biblioteke sakupivši 600 knjiga...

– Ljudi tamo ne žele da žive od humanitarne pomoći; oni žele da rade, da se vrate nekadašnjem životu. Kako žene tog kraja neverovatno vešto i lepo štrikaju i heklaju, mi smo organizovali akciju pletenja džempera za izbeglice iz Beograda. Pa smo skupljali pečurke, lekovito bilje – na čemu može lepo da se zaradi takođe.⁹³ Organizujemo i razne seminare – jedan koji je pobudio veliko interesovanje je kako se nenasilnim putem mogu rešavati konflikti. Tu su i razne literarne večeri, maskenbal za decu... I reći ću vam nešto što je jako izraženo a što pruža nadu u povratak nekog boljeg života: tamo se odrasli odriču svega samo da bi mogli da pošalju decu na školovanje u Suboticu, Beograd...

Po prirodi Jelena Šantić je optimista, okrenuta uvek onome što dolazi, verujući u život, u njegovu obnovu i uvek neki novi kvalitet.

– Dok sam bila mlađa, uvek sam se lomila i pitala da li je to što radim dobro, da li je to ono što ja zaista želim, hoću i smatram ispravnim. Mnogo sam celoga života učila i radila, želela da na pravi način sazrim i da od svog života nešto napravim, da ne budem jednoga dana samo bivša, ofucana balerina.

Reč plus, 1995.

Podilaženje ruralnom⁹⁴

„Baletska scena Narodnog pozorišta u Beogradu deluje konzervativno i prašnjavo. Stvari u ovoj kući vode ili ukidanju Baleta ili tome da se on izbori za ono što mu je pripadalo. Narodno pozorište sada 'leži' na poluznanjima, osrednjoj intelektualnoj razini i potpunoj neobaveštenosti”, rekla je koreograf Jelena Šantić, na preksinoć održanoj tribini *Instrumentalizacija tela i igre u istoriji*, osvrnuvši se na aktuelnu situaciju u Narodnom pozorištu. Ona je naglasila i da je SRJ jedina zemlja u Evropi koja nema visoku školu za balet.

Upoređujući beogradsku i svetsku scenu, gospođa Šantić je istakla: „U Beogradu nema dobrih predstava – sve podilaze ukusu mase. Moderan teatar u svetu (posebno teatar pokreta), međutim, ide u drugu krajnost. Baveći se isključivo egzistencijalnim i intimnim sadržajima, umetnici u svetu zanemaruju kritički teatar. Ovo bežanje od realnosti takođe predstavlja opasnost jer ne izaziva reakciju publike.”

⁹³ Jelena je organizovala da se zanatski radovi, pored toga, prodaju u jednom beogradskom butiku a poljoprivredni proizvodi na Kalenićevoj pijaci.

⁹⁴ Intervju vodila Izabela Kisić, *Borba*, Beograd, 23. mart 1995.

Urbani kontinuitet u Beogradu, prema mišljenju gospođe Šantić, nije potpuno prekinut: „Ono što pripada urbanoj kulturi samo je trenutno uklonjeno u stranu.”

„Ruralna igra i folklor poslednjih godina na ovim prostorima služili su za animaciju masa, kao što su istom cilju služile masovne priredbe u doba socrealizma. Podilazi se ruralnom sloju ljudi da bi se održala vlast.” Iste igre korištene su, prema rečima Jelene Šantić, i u fašizmu.

Početak instrumentalizacije umetničke igre Jelena Šantić nalazi u antičkoj Grčkoj: „U tom periodu, na primer, negovane su epiričke igre koje su ljude pripremale za smrt i ratove koje je tadašnja Grčka vodila. U srednjem veku instrumentalizacija igre nije imala veliku ulogu. Ona se obnavlja u doba renesanse kada su mnogi evropski vladari preko umetničke igre slali poruke neprijatelju.”

Naša borba, 1996.

Stvaranje osvešćenog igrača⁹⁵

Sve je spremno za reformu baletskih i muzičkih škola u Srbiji

„Kod nas postoji dobar nastavni kadar, ali nam pretila velika opasnost da neznanje, zatvorenost, nesklonost modernizaciji, potpuno upropaste balet”, kaže Jelena Šantić, rukovodilac tima zaduženog za promene.

Sa Jelenom Šantić, prvakinjom Baleta Narodnog pozorišta, koreografom i teoretičarom baleta, razgovarali smo, kada je o povodu reč, u odsudnom trenutku. Naime, Jelena Šantić, profesor Baletske škole „Lujo Davičo”, u okviru projekta Ministarstva obrazovanja rukovodila je timom profesora Baletske škole i istaknutih stručnjaka sa strane, koji je radio na sastavljanju programa reforme baletskih i muzičkih škola. Posao je gotov i sada sledi odlučujuća faza – njegovo sprovođenje koje, međutim, po našem starom običaju, ne ide baš najbolje.

„Da bi se uočila suština problema u kome se nalazi Baletska škola 'Lujo Davičo', treba nešto reći o dosadašnjoj organizaciji nastave u njoj, koja se sastojala od dva smera: klasičnog baleta, zasnovanog na ruskom sistemu, i folklornog smera, koji je negovao estradno igranje”, kaže Jelena Šantić. „S obzirom na to da se zaostajanje u praćenju moderne teatarske estetike pokazalo kao ozbiljan problem i da imamo talentovanu generaciju koja uviđa da ono što mi radimo u školi nije na nivou estetike koja se neguje u Evropi, nešto se moralo preduzeti. Jer”, dodaje Jelena Šantić, „mi ne smemo zatvarati oči pred tom činjenicom.”

Promena je dakle, bila neophodna. O njoj nije teško govoriti, smatra naša sagovornica, budući da u svetu već postoje systemska rešenja i modeli obrazovanja baletskih umetnika. „Francuzi su, na primer, uočivši sličan problem, svoju Operu zatvorili dve godine, izvršili reorganizaciju, doveli stručnjake i danas imaju najbolji balet na svetu.” To, po mišljenju Jelene Šantić, samo potvrđuje da je „neophodno stvoriti uslove kako bismo mogli školovati novog osvešćenog igrača koji se sada traži. On ne može biti samo formalno dobar igrač, već mora biti u stanju da kreativno doprinosi razvoju baletske umetnosti. Zbog toga smo u školi, osim

⁹⁵ Intervju vodio Željko Jovanović, *Naša borba*, Beograd, 7. februar 1996.

postojećeg smera klasičnog baleta, otvorili smer modernog baleta.” Koliko je to važno, smatra Jelena Šantić, vidimo i po brojnim trupama koje rade u Beogradu.

„Očigledno je da potreba mladih ljudi za takvom vrstom kreativnog izražavanja postoji, ali je ona sada na veoma niskom nivou. U radu čak petnaestak postojećih trupa očigledno je apsolutno nepoznavanje dinamike, prostornog igranja ili ekspresije tela, tako da se sve svodi na amaterizam. Ono što želimo sa modernim smerom jeste stvaranje prostora za formiranje novog igrača koji se uklapa u nove kriterijume. Tim pre što je, po mom mišljenju, moderan balet bliži psihofizičkim predispozicijama naših igrača.”

Sagovornica *Naše borbe* smatra da je za ostvarenje tog cilja potrebno pametno prevazići odsudni trenutak u kome se nalazimo. „Potrebno je imati profesore koji će znati da učenicima prenesu to novo iskustvo i verujem da će kolege iz 'Luja Daviča' želeti da se uključe u taj proces.” Pored nastavnog kadra, drugi uslov za kvalitetan rad baletske škole u novom „izdanju” jeste dobra selekcija đaka i „treće, plan i program”. Jelena Šantić smatra da „kod nas postoji dobar nastavni kadar, ali nam preti velika opasnost da neznanje, zatvorenost, odbijanje učešća u već poznatim svetskim tokovima potpuno upropaste balet.”

„Otvaranje Više škole (u inače već tesnoj zgradi Baletske škole 'Luj Davičo') trebalo bi da omogući formiranje igračkog, ali i nastavnog kadra koji bi kod mladih ljudi pobudio interesovanje, ne samo za istoriju baleta već i za teoriju i estetiku igre, psihologiju i filozofiju. U antropološkom izučavanju igre, koje bi bilo bazirano na poznavanju balkanskog prostora, možda ćemo naći inspiraciju i viziju da stvorimo jedan autentičan jezik sa našeg podneblja. Inspiraciju je moguće pronaći u ritmovima, muzici, ponegde i u folkloru ovih prostora, tako da njihovo izučavanje može biti deo jednog novog kreativnog izražavanja. Ako je Bežar mogao naše ritmove i korake inkorporirati u *Posvećenju proleća*, onda se nadam da, sistemskim obrazovanjem i nesumnjivim talentom koji postoji kod mladih ljudi, možemo doprineti da naša umetnost dobije novi zamah”, smatra Jelena Šantić, učesnik mnogih međunarodnih simpozijuma, član Uneska u Parizu, *ELIA* u Amsterdamu, dobitnik nagrade za koreografiju baleta *Isidora* i jedan od 12 članova Baletskog odbora za Evropu.

Govor, 1996.

Povodom dobijanja nagrade *Pax Christi*⁹⁶

Moja životna filozofija je nenasilje. Rat je najgora moguća varijanta za rešenje bilo kog problema. Ratom se, zapravo, ne može rešiti ništa. Nesreća koju je rat na prostorima bivše Jugoslavije doneo toliko je velika da smatram da je sve ono

⁹⁶Jelena je prestižnu godišnju nagradu Međunarodnog katoličkog mirovnog pokreta *Pax Christi* dobila u Gracu 23. novembra 1996. godine. Ova organizacija, osnovana pri biskupiji u Ahenu 1945. godine s ciljem da radi na pomirenju Francuza i Nemaca, kasnije je počela da dodeljuje godišnju nagradu najistaknutijim borcima za ljudska prava i mir sa svih strana sveta, bez obzira na versku i nacionalnu pripadnost, kao i na položaj koji imaju u društvu. Jelena je govor održala na engleskom jeziku. Deo teksta objavljen u intervjuu: *Jelenas Rede nach der Auszeichnung Pax Kristi* na linku: <http://ifz.roter-baum.info/22> (konsultovano 20. marta 2017).

što se čini, u suštini, malo. Kada sam saznala da sam dobila nagradu *Pax Christi*, najpre mi je čak bilo neprijatno, ali pročitavši imena drugih dobitnika bila sam veoma srećna što se nalazim u takvom društvu. Ovo je još uvek samo prestanak ubijanja, to nije mir u punom smislu reči. Mir podrazumeva, pre svega, jednu normalnu ljudsku, ekonomsku i političku komunikaciju. Te komunikacije nema, jer su na svim stranama ljudi razdvojeni. Mislim da će traganje za pravim mirom trajati još jako dugo. Mir, što je veoma bitno, podrazumeva i pomirenje naroda. Ja radim na tome...

Isti ljudi danas sasvim drugačije govore i misle nego pre četiri ili pet godina. Ja to slušam sa zaprepašćenjem, ali sve je bolje od nacionalnog ludila. Da sam im pre četiri godine rekla da Republika Srpska Krajina ne može opstati, ubili bi me. Sad tu realnost sagledavaju sasvim drugačije, svesni koliko su bili zavađeni. Treba, međutim, pogledati istini u oči; još nema pravog osvešćenja. Pravo osvešćenje nastupa kada si svestan šta si ti uradio, ne samo šta je drugi uradio tebi. Pri tome mislim na svaki šovinizam i nacionalni romantizam. Bez uviđanja i sopstvenih grešaka ne može biti pravog otrežnjenja i osvešćenja. Mislim da toga još nema dovoljno.

CZKD, 1996.

Umesto predstave⁹⁷

Htela bih da podsetim da je prvi prekid rada pozorišta poslednjih godina, recimo poslednjih šest-sedam godina, bio 9. marta, kada su tenkovi izvedeni na beogradske ulice. To je bilo veoma dramatično: mi smo se te večeri svi okupili i išli na Zvezdaru. Tog dana su bile zaustavljene predstave u znak bojkota zbog tenkova na ulicama. Podsetiću i da je prvi veliki štrajk, koji je trajao nekoliko meseci, bio štrajk mojih kolega – baletskih igrača u Narodnom pozorištu u Beogradu – koji je isto tako bio strahovito dramatičan: štrajkom se od prostakluka i nasilništva branilo umetničko dostojanstvo i pravo na umetnost. U odbrani naše profesije kolege nisu sasvim uspele iz jednostavnog razloga: zato što je svih ovih godina postavljeno potpuno nasilničko rukovodstvo u pozorištima, ali i drugim institucijama kulture u gradu. Mislim da je to bahato postavljanje nekompetentnih ljudi imalo za posledicu stalnu borbu zaposlenih kako bi institucije uopšte opstale. Pa, ipak, gledajući generalno, mislim da bismo, po kapacitetima koje imamo, mogli biti zadovoljni, iako bismo želeli da taj nivo bude i viši. Govorim o pozorištu, posebno o baletu, ali i o muzici, likovnoj umetnosti – koja je, ipak, umetnost individualnog karaktera, dok su pozorište i muzika kolektivne umetnosti, ili skup individualnosti. Ovo podsećam zbog toga što mi, kao građani, kao što je Gorčin⁹⁸ već rekao, moramo da imamo individualnu, duboku svest o tome šta umetnost predstavlja. Istina, i u našoj, ali i u opštoj istoriji, poznato je da umetnici nisu uvek

97 Diskusija Jelene Šantić na Okruglom stolu povodom demonstracija, solidarnosti sa studentima i otkazivanja predstava u beogradskim pozorištima: *Umesto predstave* (10. 12. 1996), Edicija *Svlačenje slobode* – Centar za kulturnu dekontaminaciju, Beograd, decembar 1996, str. 5–6.

98 Gorčin Stojanović, reditelj.

bili ličnosti od velikog moralnog integriteta, pa je tako Drugi svetski rat pokazao da su pojedini stvaraoci i pod nacizmom gradili značajne karijere, dok su drugi odlazili i u dalekim zemljama bili zapamćeni kao umetnici od velikog integriteta.

Ovde se svi znamo, pa se zna i moj angažman tokom ovih pet godina – protiv rata, protiv ubijanja, protiv nacionalizma i fašizma koji se javlja, a moramo priznati da su nam u umetnosti nametnute neke vrednosti koje nisu pitanje estetike, već dnevno-političke, pa one često nadjačaju prave umetničke kriterijume, sklonjene negde na marginu. Tako se i u pozorištu dešavalo da se u kriznim vremenima rata i ubijanja igraju lagane stvari, da se „narod zabavlja”, što meni nikada nije bilo jasno: zbog čega umetnici nisu pružili veći otpor? Pitala sam se da li smo mi klovnovi, i da li odista zavisimo od nekih tričavih para koje će ti neko dati da bi zabavljao ovoga ili onoga... Hvala bogu što smo se danas sakupili da speremo ljagu i da se najzad okupimo protiv svih nasilništava u kulturi. Mislim tu i na naše zajedničko odbijanje s kolegama iz Narodnog pozorišta, iz Baleta, tj. iz Udruženja baletskih umetnika, koji su takođe potpisali da neće igrati predstave, pružajući na taj način svoju podršku Univerzitetu umetnosti.

Vrlo sam srećna što se najzad budimo, gledajući pre svega u studente, u tu mladu generaciju koja pripada Evropi, kao što i Evropa pripada nama. Tako se pokazuje da su lažne vrednosti one koje su zakopavale našu kulturu, naše mozgove, zbog nekih bednih novaca, bednih upravnčkih stolica ili bednih scenskih pojava... Sve je to ipak marginalno.

A reći ću još samo jednu stvar: možda nije lepo da ja to kažem, jer nisam nigde u angažmanu, nigde u radnom odnosu, ali ja sam za generalni štrajk! Kako sam često učestvovala u generalnim štrajkovima u Narodnom pozorištu tokom trideset godina svoga rada, imam prava da kažem: kultura mora da gaji svest o društvu, inače nema kulture. Mi moramo imati veću svest, i kao umetnici, i kao intelektualci, i kao ljudi koji treba drugima da pruže nešto više, a to je naše zajedništvo koje u ovim trenucima – pa i po cenu generalnog štrajka – treba da se izbori za bolju kulturu i to za sve nas skupa.

Žena, 1997.

Na pozornici plemenitosti: Jelenin rat za mir⁹⁹

Igrala je glavne uloge u *Žizeli*, *Labudovom jezeru*, *Hofmanovim pričama*, *Per Gintu...* Koreografski postavila *Dumanske tišine*, *Orestiju*, *Vojvotkinju od Malfija*, *Mačku na usijanom limenom krovu* i još mnogo toga. Balerina, pedagog, koreograf, član Evropske lige instituta umetnosti, dobitnik nagrade Beograda za najbolje muzičko scensko delo u 1992, Jelena Šantić je i žena velikog srca koja tuđe nedaće doživljava kao poziv za pomoć na koji mora da odgovori lično i na koji lično i odgovara.

Te večeri, 23. novembra prošle godine, u svečanoj sali Gradske kuće u Gracu, u prisustvu gradonačelnika, bečkog kardinala Keniga i mnogih uglednih gostiju

⁹⁹ Intervju vodila Olivera Bogavac, *Žena*, Beograd, 11. januar 1997.

iz celog sveta, kardinal Denils je, deveti put zaredom, uručio *Pax Christi International*, odlikovanje koje se dodeljuje borcima za mir i ljudska prava, gospođi Jeleni Šantić, balerini, koreografu i baletskom pedagogu.

Večeras, mesec dana kasnije, u svom udobnom beogradskom domu, dok napolju rominja sitna kišica nimalo karakteristična za ovo doba godine, a iz čajnika se šire mirisi aromatičnih trava, gospođa Šantić kaže:

– Ta nagrada je ustanovljena 1988. godine, posle smrti jedne Brazilke, borca za radnička prava, i ona je bila prvi laureat. Nažalost, nagrada joj je dodeljena posthumno. Od tada se dodeljuje svake godine, nekad samo jednom a nekad i nekolicini ljudi iz zemalja širom sveta. Ove godine sam je dobila sa još troje ljudi sa područja nekadašnje Jugoslavije¹⁰⁰ – za svoj rad tokom proteklog rata i u ovoj prvoj godini mira. Naravno, radujem se ovom priznanju, ali bih se mnogo više radovala da nije ni bilo potrebe da se ljudi sa ovog prostora angažuju u tom smislu.

Jelena Šantić, balerina, baletski pedagog, dobitnik nagrade Beograda za najbolje muzičko scensko delo postavljeno tokom 1992. godine,¹⁰¹ proteklih nekoliko godina je sve svoje, čini se neiscrpne snage, posvetila nečemu daleko drugačijem od njenog osnovnog životnog opredeljenja.

– Ja sam koordinator Grupe 484 koja je dobila ime po broju izbegličkih porodica koje su obuhvaćene njenim radom. U tih 484 porodice, mada ih uistinu sad već ima više od pet stotina, ukupno je 2.000 ljudi i dece obuhvaćenih programom psihosocijalne pomoći, pravne zaštite i humanitarne pomoći. Uz rad sa ovim porodicama, izbeglim u Beograd i još neke gradove Jugoslavije, svoju smo aktivnost proširili i na porodice u Istočnoj Slavoniji, na području Iloka, Vukovara i sela Mikloševci, Sotin, Tovarnik i Čakovci. Ceo program, urađen uz veliku i nesebičnu pomoć psihologa Grupe Most osmišljen je kao izbegličko samoorganizovanje i do sada je dao lepe rezultate.

Iz priče gospođe Šantić, strasne i ne baš metodične, što inače nije njen način, zaključujem kako je ovaj deo razgovora duboko uzbuđuje, pa gradim sliku.

Iznureni autobus klima se razrovanim, zaobilaznim putevima na liniji Beograd–Pakrac. Godina je '93. i pogled kroz prozor vraća sliku neobrađenih polja, razrušenih sela, spaljenih šuma, stoke koja besciljno luta, sažeto – ratnog rasula. Malo-malo pa ljudi u uniformama iz skloništa zazidanih džakovima peska, iz kojih preteći vire cevi, zaustavljaju vozilo, legitimišu putnike, upozoravaju na pojedine deonice. Vojska je svuda. Putnici pretovareni prtljagom, premoreni višesatnim klackanjem, pretežno su muškarci koji se vraćaju iz poseta svojim porodicama izbeglim u Srbiju, sitni šverceri deficitarnom robom (svoj krupni šverc voze kamionima koje obezbeđuje pratnja), oni koji već godinama žive u Srbiji ali su poreklom iz krajeva zahvaćenih ratom pa idu ne bi li obišli svoje i doturili im makar malo soli, gasa za lampe, cigareta, onoga čega ovde nema, ali što se i u Beogradu kupuje za marke po nenormalnim inflatornim, ratnim cenama. Putnici su i njih dve – Jelena Šantić i Tanja Kecman.¹⁰² Njihovo odredište je Pakrac, stari, nekad i

¹⁰⁰ Jelena je nagradu dobila zajedno sa Gordanom Stojanović, predsednicom Udruženja za mir i ljudska prava Baranje, banjalučkim biskupom Franjom Komaricom i banjalučkim muftijom Hadži Ibrahimom efendi Halilovićem.

¹⁰¹ Nagrada joj je dodeljena za baletsko-muzički spektakl *Isidora*, prikazan na Bitefu pod embargom septembra 1992.

¹⁰² Tatjana – Tanja Kecman, psiholog, saradnica na Projektu Most.

lepi slavonski grad, u to vreme grad kroz čije središte prolazi linija razdvajanja na srpsku i hrvatsku stranu. Srpski i hrvatski Pakrac. Jelena i Tanja, osim nešto malo garderobe, nemaju prtljaga. U ovim krajevima nisu bile nikad, nemaju ni rodbine ni prijatelja. Ovde, odnosno u Pakracu, poznaju samo Mladena Kulića, ekonomistu zaposlenog u opštini, a i njega tek odnedavno.

I, otkud vas dve u tom autobusu? Ne delujete mi kao morbidno radoznala osoba, a još manje kao ratni avanturista?

Taman posla! Znete, o umetnicima svi misle kao o ljudima koji žive obeleženi svojom umetnošću, od nje i za nju, kao u nekoj opni kroz koju ne vide, niti ih se tiče bilo šta iz spoljnog sveta. Međutim, nije tako. Pravi umetnici svoj rad, kulturu uopšte, shvataju kao najplemenitiji način za spajanje ljudi, objedinjavanje i lepotu. Različitosti su ono što kulturu obogaćuje, što lepotu čini punijom. A nema ničega što je suprotnije kulturi od rata. Zbog toga sam, od samog početka ratnog užasa na prostoru naše nekadašnje, tako lepe zemlje, osetila kao lični izazov potrebu da se suprotstavim tom ludilu. Od prvog dana pridružila sam se Centru za antiratnu akciju, učestvujući svim srcem u plemenitim aktivnostima koje je preduzimao. Naš Centar je, naravno, sve vreme bio u kontaktima sa centrima iz bivših jugoslovenskih republika, odnosno sa istomišljenicima iz celog sveta. Tako sam znala da se u hrvatskom delu Pakraca sprovode programi za pomoć stanovništvu, znala sam da to i ljudi iz srpskog dela znaju – jer mogli su da čuju preko radija, a pretpostavljala sam da se, s obzirom na to da sa ove strane nije bilo takvih aktivnosti, osećaju još usamljenijim, napuštenijim nego što su već bili. Tada sam upoznala Mladena Kulića, razgovarala s njim i doživela da nam on kaže: „Pa šta ste do sada čekali?!” Eto, to nas je dovelo i u autobus i u Pakrac uopšte.

Tetovska 3 i vraćanje životu

Posle tog putovanja Jelena Šantić je, tokom sledećih godinu i po dana, još mnogo puta bila u Pakracu, i mnogim drugim mestima u Krajini. Uz pomoć dve volonterke, u to vreme studentkinje, izbeglice od početka rata, Vesne Golić i Danijele Radišić,¹⁰³ i uz konsultaciju sa ljudima iz ovog kraja, osmišljen je program.

– Taj program je zamišljen i sproveden tako da makar malo ublaži svu nesreću ljudi koji su se, bez ikakve svoje krivice, našli usred ratnog užasa, da im, što smo uvek naglašavali, bez obzira na politička rešenja koja će nastati posle rata, omogućimo što mirniju integraciju u mir, što je moguće manje psiholoških trauma. Za decu smo osnovali klub s televizorom, video-rekorderom i prigodnim filmovima, šah klub sa šahovskim garniturama, organizovali male ekonomske programe namenjene pre svega ženama, jer i u ratu se od nečega moralo živeti. Programi su podrazumevali štrikanje, izradu predmeta koje je dizajnirala gospođa Sonja Rosić, uspešni dizajner, čiji su radovi mnogo puta nagrađivani, inače Beograđanka zaposlena u Pamučnom kombinatu, koja je i sada vrlo angažovana u Grupi 484 i na programu u Istočnoj Slavoniji. Potom, uz pomoć Holandije i Francuske, nabavili smo inkubatore za piliće... Znete, verovala sam – ne prejudicirajući političko rešenje – da će se sve ipak relativno mirno završiti i da će tek posle rata delotvornost ovih programa moći da se pokaže u punom učinku.

¹⁰³ Vesna Golić i Danijela Radišić su bile dugogodišnje saradnice, a Vesna i Jelenina naslednica kao rukovodilac Grupe 484, sve do odlaska u inostranstvo.

Ali onda je došao prvi maj, operacija pod imenom „Blic”, ofanziva hrvatske vojske i opšta bežanija srpskih civila iz Zapadne Slavonije.

Bilo mi je užasno tih dana. Sad više nisam bila neko ko u ovom delu nema nikog svog. Mnogo sam ljudi upoznala tokom tih godinu i nešto dana, mnogo prijatelja stekla. U vreme ofanzive u Pakracu se nalazila i naša volonterka, Beograđanka, profesor srpskog jezika Branka Nenadović, koja je radila s decom i za njen sam se život osećala direktno odgovornom. Srećom, stigla je u Beograd živa, a zajedno sa njom stiglo je i mnogo drugih koje sam upoznala i zavolela. Posle se u avgustu dogodila operacija „Oluja” i – nema potrebe da vam ponavljam šta je bilo posle nje, suviše skoro se to dogodilo da bi iko mogao da zaboravi.

Neposredno posle priliva izbeglica iz Zapadne Slavonije i organizovanja mreže za pomoć onima koji su već bili obuhvaćeni programima Centra za anti-ratnu akciju, slila se i reka izbeglih iz Kninske Krajine.

To je bila već prava masa ljudi koji su, doduše spasli živu glavu, ali koji su se odjednom našli u poziciji drveta iščupanog iz korena koje, i ako presadite na drugo mesto, traži izuzetno mnogo pažnje i nege da bi moglo da preživi i ponovo olista. U to vreme napravili smo upitnike koje smo podelili poznatima i zamolili ih da i druge obaveste o tome da ćemo pružiti pomoć jednom broju porodica, i tako smo napravili bazu podataka. Naravno, zainteresovanih je bilo mnogo više, ali smo morali da se ograničimo na broj kojem smo realno mogli da pomognemo. Tako je nastala Grupa 484, koja se, kao samostalna, izdvojila iz Centra za antiratnu akciju.

Prva pomoć pružena izbeglima bili su paketi hrane i odeća stigli od nevladinih organizacija iz Holandije i od vlade Nemačke. Potom je stigla i novčana pomoć iz Francuske.

– Ali – kaže gospođa Šantić – mi smo mislili da ni za koga nije dobro da živi samo od humanitarne pomoći, zatvoren u svoj traumatični okvir, opterećen utiskom da je postao osoba koja živi od milostinje.

Od pristiglog novca iznajmljena je kućica u Tetovskoj ulici i ona je za dve hiljade ljudi postala mesto za vraćanje u život.

Žuta zvezda i uskogrudost

– Najznačajnije je bilo da predviđeni program, koji je obuhvatao i obuhvata različite aspekte, sprovode stručnjaci raznih profila – psiholozi, pedagozi, lekari, pravnici, koji su i sami izbeglice. Oni su prošli kroz naše kurseve i osposobili se za rad. Potom smo organizovali grupe, pre svega dece, a onda i ostalih. Sastajali su se redovno, razgovarali, družili. Tada je napravljena ženska tkačka radionica: bilo je važno da se te žene izvuku iz učmalosti, iz tuge, da počnu nečim da se bave, da ponešto i zarade, jer žene osećaju posebnu odgovornost prema svojim porodicama. Sonja Rosić je, na samom početku, obučila žene umećima tkanja (mada je većina njih ovo umeće donela još iz svojih kuća u kojima je i tkanje jedna od tradicionalnih veština) na nekim podmetačima za sedenje koji su služili deci dok se bave svojim aktivnostima. Tada se prešlo na zidno tkanje. Sonja je dizajnirala fantastične prostirke skladnih boja i divnog dizajna, koje su ove žene ručno radile tehnikom zidnog tkanja, nešto kao tapiserija, i njihovi su radovi dobili sve pohvale na izložbi u Lincu. Od Holandana smo dobili razboje na kojima se sad tkaju materijali za *Beogradski izlog* i vrlo interesantne torbice za Etnografski muzej.

Od novca dobijenog prodajom ženskih rukotvorina, delom – jer deo novca odlazi ženama koje rade, a delom od pomoći – otvorili smo u Beogradu i Pančevu radionice za muževe. One su opremljene alatima za nekoliko zanata. Taj program vodi Andrej Jokić, i posluju pod imenom *Dom servis*. Očekujemo da uskoro otvorimo još nekoliko ovakvih radionica. Ovih dana otvorićemo i stomatološku ordinaciju, nabavili smo kompletnu opremu, u kojoj će raditi jedna gospođa, stomatolog iz Gline. Jednom ili dva puta nedeljno radiće besplatno za izbeglice a ostalim danima sa ovdašnjim građanima, da bi i sama mogla nešto da zaradi. Po istom principu očekujemo i brzo otvaranje frizerskog salona. Slični su i programi koje, uz pomoć sad već velikog broja volontera, sprovodimo u Slavoniji.

Koliko oduševljenja i neke iskrene radosti pokazuje dok priča o uspesima u prilagođavanju i poboljšavanju teških prilika u kojima su se našli, bez naročite svoje zasluge, obuhvaćeni programima Grupe, sa koliko ličnog ponosa nekritične mame govori o uspesima đaka i studenata, sa koliko nežnosti o uzajamnom poverenju izgrađenom u proteklom periodu, sa toliko ljutnje Jelena Šantić pominje neke ne baš tipične, ali ne ni suviše retke reakcije Beograđana.

– Znae, osetila sam se kao pogođena pesnicom kad je, na jednom od naših redovnih sastanaka, jedan od studenata, s očajem u glasu rekao: „Trebalo bi još samo da nam stave žute zvezde pa da mogu da nas izbegavaju izdaleka”. Nije da i do tog trenutka nisam znala, ali sam se nekako više pravila da ne vidim da u ovom gradu, koji je moj grad i koji sam uvek volela baš zbog njegove otvorenosti, njegovog kosmopolitizma, humanosti, ima i onih koji iz udobnosti svojih komfornih stanova i sigurnosti sopstvene egzistencije, mršte nos pričajući o tome kako ih ugrožava toliki iznenadni priliv nekih novih ljudi. Takvi sigurno nisu Beograđani, jer ovaj se grad i širio tako što su i u ratu i u miru u njega stizali i brđani i ravničari, ekavci i ijekavci, obrazovani i neobrazovani, i uvek mu davali novu energiju. Pogledajte celu istoriju. Malo je u njoj i naučnika i umetnika, velikana koje hoćete vrste, koji su rođeni Beograđani. A rođene ili došavše, uskogrude sebičnjake ne priznajem za Beograđane. Tačno je da mnogi od došavših nisu bili u prilici da u dosadašnjem životu izgrade neke urbane navike koje se postavljaju kao pravila života u velikom gradu, ali će ih oni, uz pomoć naše ljubavi i razumevanja, sigurno steći. Kad smo kod tog razumevanja, svima bih preporučila da se ugledaju na gospodina Ćirilova, koji od samog početka obezbeđuje našoj deci i omladini mogućnost da besplatno prisustvuju predstavama, i na još mnoge intelektualce i umetnike koji ne žale trud da bi pomogli integrisanju ovih nevoljnika.

Dugo je još i lepo pričala gospođa Šantić o ljubavi u „malom krugu” Grupe 484, energično objašnjavala nove planove poput organizovanja pravne pomoći, putovanja, letovanja, veselja poput onog koje je vladalo na *Igrama bez granica*, organizovanim prošlog leta za decu u Slavoniji, a ja sam se čudila i divila takvoj erupciji snage i sigurnosti koja izbija iz, naizgled, tako krhke žene.

Demokratija, 1997.

Ja verujem u ljude¹⁰⁴

Teže je boriti se umom, nego puškama i bajonetom

U subotu je, u Centru za kulturnu dekontaminaciju, održan sastanak humanitarne, nevladine organizacije Grupa 484 koja okuplja 484 izbegličke porodice iz Krajine. Koordinator ove grupe je Jelena Šantić, svojevremeno poznata beogradska balerina, a od početka krize na našim prostorima dosledni mirovni i antiratni aktivista.

– Na ovim antiratnim pozicijama počela sam da delujem još početkom devedesetih, kada se naslućivala nesreća koja će nas tek zadesiti. Pored mene, u jednom širokom mirovnom pokretu bili su i Vesna Pešić, Sonja Biserko, Saša Gajević, Branka Novaković... Svi mi smo ustali protiv užasa rata i ratom izazvane ljudske nesreće. Smatrala sam da ljudska savest mora da nam proradi, a moja današnja aktivnost u Grupi nadovezuje se na mnoge pređašnje – otpočinje razgovor Jelena Šantić.

Jedna od tih akcija je i ona u Pakracu?

Jeste. Bio je to jedinstven i prvi projekat u pokušaju pomirenja dve zavađene strane, srpske i hrvatske. Bilo je to još pre pada Zapadne Slavonije, pre maja 1995. Onda smo u Pakracu vodili jednu sveobuhvatnu antiratnu kampanju. Sa hrvatske strane radila je Antiratna kampanja, a sa naše sam ja vodila program u okviru Centra za antiratnu akciju. Organizovali smo razne vrste radionica, savetovališta sa ženama, decom, ali i sa muškarcima. Učili smo tamošnje ljude nenasilnoj komunikaciji, pokušavali smo da ublažimo psihološke traume. Pokušavali smo i da ekonomski potpomognemo te ljude tako što smo im omogućavali da pokrenu neki posao od koga bi mogli nešto i da zarade. Davali smo im beskamatne kredite za nabavku malih mašina, inkubatora i slično.

Od svega toga na kraju bilo je izgleda malo koristi. Ipak je došlo do oružane intervencije Hrvata.

Nažalost. Niko se zaista nije nadao tako tragičnom epilogu čitave priče. Bila sam očajna zbog takvog raspleta, mada sve to posmatram kao direktnu posledicu 1991. godine. Na kraju, kad se sve izdešavalo na takav način, imala sam duboko poverenje u ljude koji su tamo ostali, u Veljka Džakulu, Obrada Ivanovića, koji i danas igraju ključnu ulogu u opstanku Srba u Hrvatskoj. Njihova teza je da se treba boriti umom, a ne puškom i bajonetom. Samo sve to ide dosta teško, jer poznato je da samo pet procenata militantnih mogu uvek da izazovu sukobe, pa i rat.

Posle svega, čini li vam se Projekat Pakrac besmislenim?

Dugo vremena sam se pitala da li je dobro to što smo radili, da li je imalo ikakve svrhe, a onda mi je sve dileme razbila jedna prijateljica rekavši mi: „Naravno da je sve to bilo korisno, tim ljudima je u svakom slučaju pomogla snaga koju su

¹⁰⁴ Intervju vodila Dubravka J. Vojvodić, *Demokratija*, Beograd, 12. februar 1997.

stekli u radu sa vama". Evo, baš sam pre nekoliko meseci čula vest iz Pakraca da su se tamošnja deca sama u školi pobunila protiv katoličke veronauke. Direktor škole im je na kraju dozvolio da za vreme tih časova mogu da izađu iz učionica.

Grupa 484?

Ubrzo posle nesreće u Zapadnoj Slavoniji, dogodila se i „Oluja” u Krajini. Gledajući taj egzodus morala sam da se uključim u njihovo zbrinjavanje. Stupili smo u kontakt sa engleskim i holandskim humanitarnim organizacijama, dobili pomoć i odmah, dok su još bili na putu, mogli smo da pomažemo deci, bolesnima. Onda su nam Holanđani ponudili hranu i sredstva za pomoć ljudima koji su utočište našli u privatnom smeštaju. Napravili smo anketu i prihvatili da vodimo brigu o 484 porodice koje su se smestile u okolini Beograda. Prvih meseci smo im pomagali deleći im hranu, obuću, odeću, grejalice. Naši psiholozi volonteri organizovali su savetovališta, radionice, pružali smo im pravnu pomoć koja je njima apsolutno potrebna za dobijanje dokumenata, opstanak, povratak...

Koliko njih je izrazilo želju da se vrati?

Vidite, taj broj se stalno menja. U prvom momentu, Grupa je brojala dve hiljade ljudi. Neki su se već vratili, neki su otišli u treće zemlje (najmanji broj, jer su im vrata inostranstva obično bila zatvorena). Poslednje ankete govore da veliki procenat, čak i do 40–50 posto ljudi iz Grupe, izražava želju za povratkom ili se barem tome nadaju.

Aktivnosti vaše Grupe 484 uključuju i ekonomsku pomoć. Organizujete radionice u kojima izbeglice mogu da zarade.

Već radi ženska tkačka radionica koja proizvodi sjajne stvari. Sav prihod koji dobijamo od prodaje ide tim ženama, to je njihov novac. Upravo organizujemo i *Dom servis*, gde bi muškarci vični nekom zanatu mogli da rade. Kupili smo alate za električara, majstora za belu tehniku, vodoinstalatera, molera. Oni će pružati usluge jeftinije od beogradskih majstora. Sve su to poštenu ljudi, predani svom poslu, koji marljivo i vredno rade. Mi im moramo pomoći, to je naša dužnost, jer ako smo ih podržavali kad su ratovali i ginuli, moramo im pomoći i sada u nesreći.

Neka istraživanja govore da su najveće žrtve ovog rata deca iz mešovitih brakova. Kakva su vaša iskustva?

To je istina. Ta deca su zaista dovedena u jednu vrlo tešku, nezavidnu situaciju. Ako nisu odrasla u zdravoj sredini, onda su to bile strašne traume kad je trebalo da se opredele između očeva i majki. I sama sam dete iz mešovitog braka i mogu vam reći da to može biti veliko bogatstvo za mladog čoveka. Moja ćerka Irina može biti samo srećnija i kulturno bogatija zbog činjenice da joj je otac hrvatsko-italijansko-jevrejskog,¹⁰⁵ a majka srpsko-rusko-poljskog porekla.

Najveća nedoumica je pred nama. Istočna Slavonija. Šta sa novim egzodusom?

Sigurno će jedan broj ljudi otići iz te oblasti. Teško će biti i jednima i drugima. I onima koji ostanu i onima koji dođu ovde. Mi već u Istočnoj Slavoniji imamo nekoliko volontera koji rade sa tamošnjim stanovništvom pripremajući ih za ono

¹⁰⁵ Ljuba Ljubić, jugoslovenski diplomata.

što će se dogoditi. U svakom slučaju, vodićemo računa o svima, bez obzira na to da li odluče da ostanu ili odu. Takođe imam veliko poverenje i u hrvatske mirovne centre. Znači, u ovom ratu ima bezbroj primera da su Srbi pomagali Hrvatima, Hrvati Srbima, Bosanci Srbima i tako ukруг. S druge strane, svi su se oni međusobno tukli. Hoću da kažem da uvek postoje oni ljudi koji nisu hteli da učestvuju u ratu koji su izazvale grupe bandita. Ja verujem u te ljude.

Danas, 1997.

Delovati brže od političara¹⁰⁶

„Igrajući trideset godina u Narodnom pozorištu, ja sam u baletu uvek videla svetove koji se spajaju, a ne koji se ruše, pa sam putem humanitarnog rada sav svoj svet zaokupila i imam veliki motiv”, upravo taj veliki motiv i antiratni stav Jelene Šantić, poznate balerine i neprikosnovenog borca za ljudska prava, već punih šest godina pružaju prognanicima iz Hrvatske nadu da još postoji civilno društvo, u kome i oni imaju svoje mesto. Posle napornog rada na zbrinjavanju izbeglica u Zapadnoj Slavoniji, Vukovaru i Iloku, Jelena Šantić je pre dve godine, s grupom već prekaljenih volontera, osnovala Radionicu 484¹⁰⁷ i preuzela brigu o 484 izbegličke porodice. Tesnom saradnjom s UNHCR-om, Oksfamom, holandskom nevladinom organizacijom *Ratni komitet za bivšu Jugoslaviju* i raznim svetskim organizacijama boraca za ljudska prava, tvorci Radionice 484 uspele su da izbegličkim porodicama, pored humanitarne, obezbede psihosocijalnu i pravnu pomoć.

– Naša radionica se u ovom trenutku brine o gotovo 2.000 izbeglica, a otvorena je i za sve ljude dobre volje koji žele da se druže, učestvuju u radu i s nama stvaraju jedan bolji svet. Ljudima, bukvalno iščupanim sa svojih ognjišta, pružamo mogućnost da se suoče s pravim stanjem u Srbiji i Hrvatskoj, jer većina njih ima duboku težnju i želju da se vrati kući. Mnogi su već bili u svojim mestima i polako pripremaju teren za povratak. Jedna naša članica nedavno se vratila iz Knina oduševljena prijemom i lakoćom kojom je regulisala poslove zbog kojih je otišla. Čak joj je i lekar prepisao lekove bez zdravstvene knjižice. Ona je naišla na dobru situaciju, ali, nažalost, dešavaju se i incidenti, jer je rat ostavio duboke posledice na obe strane – kaže Jelena Šantić.

Pored psihosocijalnog rada s decom, omladinom i odraslima, volonteri Radionice 484 svoje štićenike upoznaju s kulturnim vrednostima Beograda, organizuju odlaske u pozorišta, bioskope, na sportske priredbe i izlete.

– Ove godine smo obezbedili za decu letovanje u Mađarskoj, a neki idu i na more. U koordiniranoj akciji s mirovnim centrima Hrvatske, jedan deo dece otići će u mirovni kamp, dok će deca starijeg uzrasta, naravno oni koji su to želeli, otići u *Mrkopoljsku školu mira*. Sretna sam što nevladine organizacije okupljaju ljude koji deluju brže od političkih odluka. Šestogodišnje iskustvo potvrdilo je ispravnost našeg stava, lišenog političkog predznaka i okrenutog humanom biću. Takođe, srećna sam i zbog činjenice da sam sa svojim istomišljenicima,

¹⁰⁶ Intervju vodio/la S. Luković, *Danas*, Beograd, 10. septembar 1997, str. 14.

¹⁰⁷ Tačan naziv je Grupa 484.

putem humanitarnog rada, pružila snažan otpor zahuktaloj ratnoj mašineriji, kao i svim vrstama separacija i diskriminacija po verskoj i nacionalnoj osnovi – ističe gospođa Šantić.

Puko pružanje humanitarne pomoći i rad ekipe stručnjaka na saniranju posledica trauma, kojima su izbeglice bile izložene, prema rečima Jelene Šantić, ne bi imao pun efekat bez obezbeđenja njihove materijalne sigurnosti. U tu svrhu formirana je grupa za radno osposobljavanje muškaraca u maloj privredi, a davani su i beskamatni krediti zahvaljujući pomoći humanitarnih organizacija iz inostranstva.

– Pošto humanitarne pomoći gotovo više nema, oformili smo tkačku radionicu i uz veliku pomoć umetnice Sonje Rosić naučili žene tkanju. Ručne radove prodajemo, a novac se predaje direktno tkaljama. Dakle, pokušavamo da ispunimo ono što se od nas očekuje, da tim ljudima pružimo mogućnost da rade i zarade. Veoma mi je stalo da oni shvate koncept građanskog društva i da zajedno učestvuju u njihovoj integraciji u Beogradu. Posao nam olakšavaju i sami Beograđani koji nam se u sve većem broju priključuju...

Politika, 1998.

Balet kao ogledalo¹⁰⁸

Kako je stvaralaštvo Dušana Trninića pretočeno u reč. – Jelena Šantić, autor monografije o ovom umetniku. – Kada će i drugi baletski umetnici dobiti monografije?¹⁰⁹

Delo proslavljenog baletskog umetnika Dušana Trninića je konačno pretočeno u reč i otelotvoreno u monografiji iz pera Jelene Šantić. Ovaj pionirski poduhvat, precizno osmišljen, kvalitetno dizajniran (za ovaj segment je „kriv” Dušan Marković) i sveobuhvatan (ne saznajemo samo o velikom igraču već i o istoriji našeg baleta), povod je za razgovor sa Jelenom Šantić, primabalerinom, koreografom i teoretičarem baleta.

Zašto kod nas ima malo stručnih knjiga o baletu, a posebno monografija?

Teorijom, istorijom i estetikom baleta se kod nas bave dve-tri osobe. Zato i nema dovoljno literature ove vrste. Ovaj posao nije izložen javnosti a podrazumeva obrazovanje, znanje, ljubav i veoma je težak. Najteže je pisati upravo monografiju jer to, uz faktografiju, podrazumeva pronalaženje svega ostalog vezanog za određenu ličnost. Tačno je da nemamo monografiju vezanu za živog baletskog igrača, osim ove o Dušku Trniniću. Postoji ona o Nataši Bošković, ali nije analitična, već faktografska.

¹⁰⁸ Intervju vodila Maja Vukadinović, *Politika*, Beograd, 14. januar 1998, str. 22.

¹⁰⁹ Monografija pod nazivom *Dušan Trninić. Igra – suština praznog prostora*, objavljena je povodom 75-godišnjice beogradskog Baleta, dvojezično, u izdanju Narodnog pozorišta 1997, s bogatom dokumentacijom o umetnikovom životu, njegovim ulogama, nagradama, gostovanjima, koreografijama, izvodima iz kritika i bibliografijom napisa o njemu, kao i biografijama umetnika koji se spominju u tekstu; objavljen je i Jelenin tekst: *Kratak pregled razvoja Baleta Narodnog pozorišta u Beogradu*.

Koje teorijske postavke je potvrdio svojom igrom Dušan Trninić?

On je pre svega opovrgnuo Ničeovu teoriju igre, odnosno njenu podelu na dionizijsku i apolonijsku. Njegovo stvaralaštvo je najbliže konceptu Suzane Langer jer je svojim telom osmišljavao suštinu igre. A balet je kao ogledalo, na sceni se prepoznaje prava ličnost umetnika. On je umeo i da nadahnuto telesno kreira prostor, što je blisko bioenergetskoj teoriji. U ovoj knjizi sam posebnu pažnju posvetila Trninićevoj intuiciji koja je bila nepogrešiva. Pokret mu je bio dinamički, jasan i ekspresivan. Zato je on veliki igrač.

Zašto ste se opredelili za fenomenološki pristup delu ovog umetnika?

Uvek tako razmišljam o igri, posmatram je kompleksno. Na ovome sam radila više od godinu i po dana. Koristila sam brojne enciklopedije, dela iz psihologije, filozofske eseje o igri... Delo je pisano paralelno na srpskom i engleskom jeziku i biće poslato u biblioteke u Evropi i Americi.

Koji naši baletski igrači zaslužuju da imaju monografije?

Zaprepašćena sam što do sada niko nije objavio ozbiljnu knjigu o Dimitriju Parliču, Margariti Froman, Anatoliju Žukovskom... Monografiju ili knjigu bi trebalo da imaju Dušanka Sifnios, Vera Kostić, Jovanka Bjegojević, Lidija Pilipenko, Rade Vučić, i – zašto da ne? – Konstantin Kostjukov i Ašhen Ataljanc.

Šta pripremate za godinu u kojoj naš Balet slavi sedamdesetpetogodišnjicu?

Sa kolegama istražujem istoriju našeg baleta.¹¹⁰ Rezultat toga biće serija od osam epizoda na televiziji, i verovatno, knjiga. Počela sam da pišem knjigu o suštini igre, o njenim koncentričnim krugovima – od duhovnog do socijalnog. Volela bih da pišem i o Dimitriju Parliču¹¹¹ i Miloradu Miškoviću.¹¹² Ovo sve ne znači da ću napustiti koreografiju¹¹³ – kaže na kraju Jelena Šantić.

Dečja prava – Novine prijatelja dece Srbije, 1998.

Deca rastu pod bremenom vremena¹¹⁴

Jelena Šantić – primabalerina i koreograf. Usavršavala se u Kanu, Monte Karlu, Parizu, Moskvi, Njujorku. Imala je dugogodišnji angažman u beogradskom Narodnom pozorištu, igrala u najpoznatijim svetskim baletima, radila samostalne koreografije i učestvovala na stručnim skupovima. Ove godine je objavila

¹¹⁰ U ovoj knjizi se objavljuje nekoliko sačuvanih sinopsisa za televizijsku seriju o istoriji baleta u Srbiji; započeto snimanje za Televiziju Beograd nije okončano.

¹¹¹ Dimitriju Parliču je posvetila izložbu, predavanja i studijski tekst koji se u ovoj knjizi objavljuje.

¹¹² Jelena je želela da priredi u beogradskom Muzeju primenjene umetnosti izložbu posvećenu Miloradu Miškoviću sa pratećom monografijom / katalogom.

¹¹³ Nakon ovog intervjua uradila je još dve koreografije / scenski pokret: za predstavu *Mamac* Davida Albaharija (u režiji Mire Erceg), u Narodnom pozorištu 1998. i *O Nemačkoj* na tekstove Bertolda Brehta, Hermana Broha, Folkmara Cilsdorfa i Hane Arent (u režiji Ane Miljanić) u Centru za kulturnu dekontaminaciju (premijera avgusta 1999).

¹¹⁴ Intervju vodila Jasminka Petrović, *Dečja prava – Novine prijatelja dece Srbije*, Beograd, br. 3, god. III, septembar 1998, str. 3.

monografiju o našem čuvenom baletskom igraču Dušanu Trniniću. Od 1995. posvetila se humanitarnom radu kao koordinator Grupe 484.

Šta je zajedničko baletu i humanitarnom radu?

Umetnost povezuje ljude različitih kultura i nacija. Obogaćuje svet. Nastoji da reši probleme u društvu i ublaži nesreće koje se događaju ljudima. Samim tim, i balet povezuje ljude i podstiče zajedništvo, baš kao i humanitarni rad.

Kako na vaš humanitarni rad gledaju vaša porodica i prijatelji? Imate li njihovu podršku?

Moja ćerka Irina ima 20 godina. Studira istoriju umetnosti. Ona sasvim razume ono što radim jer i sama ima jak osećaj za socijalnu pravdu. Uostalom, i vaspitavana je u duhu umetnosti, ljubavi, zajedništva. Moja sestra Irina Subotić je istoričar umetnosti i vrlo je angažovana u humanitarnom radu. Što se tiče mojih prijatelja, neki učestvuju aktivno, a neki ne, radije sede kod kuće. Ali svi vole ono što ja radim.

Kako je nastala Grupa 484?

Godine 1995. bila sam koordinator Projekta Pakrac za pomoć izbeglicama, pri Centru za antiratnu akciju. Pakrac je grad na liniji fronta između Srbije i Hrvatske. Zajedno sa Antiratnom kampanjom iz Zagreba radili smo na pomirenju običnih ljudi. Pružali smo pomoć najpre deci a onda svem stanovništvu. Nešto kasnije, uz veliko angažovanje Vesne Golić (asistent-koordinator Grupe 484), napravili smo program za izbegličke porodice. Taj program nije bio samo humanitarni i ekonomski, već je nudio pravnu, informativnu i iznad svega psiho-socijalnu pomoć. Trudili smo se da te ljude osposobimo da se što pre uključe u svakodnevni život. U posebnom fokusu su nam bila deca. Ona su najviše stradala. Njima je nasilno i sasvim neočekivano bilo oduzeto pravo na dotadašnji, normalan život. Dali smo podršku za 484 porodice i otuda naše ime.

Šta danas radi Grupa 484?

U međuvremenu smo osnovali Klub koji je otvoren za sve Beograđane. Uz stručne predavače, psihologe, sociologe, lekare, logopede, priznate umetnike... organizujemo razne kurseve, seminare i radionice. Polaznici su nam deca, studenti i odrasli. Naše usluge su besplatne. Na posebnom mestu nam je *Bukvar dečjih prava*, a imamo i niz programa povodom 50 godina Univerzalne deklaracije o ljudskim pravima.

Spremate li neke nove akcije?

Avgusta meseca imali smo jednu vrlo uspešnu akciju, pod nazivom „Ja imam pravo da...“ Postavili smo dva panoa na Kalemegdanu i pružili mogućnost Beograđanima da spontano napišu na šta oni imaju pravo. Bilo je zaista vrlo zanimljivih iskaza. Recimo, „Ja imam pravo da sedim u autobusu“, „Ja imam pravo da idem na more“, „Ja imam pravo da se vratim kući“, „Ja imam pravo da budem tužna jer su mi najbolji prijatelji u inostranstvu“, „Ja imam pravo da budem mušav“ i tako dalje. Zauzvrat, od nas su dobijali tekst iz Deklaracije o ljudskim pravima. Mislim da su akcije odličan način da se ljudi zbliže i pokažu svoju solidarnost.

Moja ideja je da se ljudi okupljaju oko različitih životnih problema i da ih zajednički regulišu. Sada pripremamo akciju oko neregistrovanih lekova koji su direktni atak na zdravlje stanovnika.

Humanitarni rad se ne može zamisliti bez saradnika i bez dobrog tima. Kakva je atmosfera u Grupi 484?

Mislim da je velika sreća kada se nađu ljudi u timu kakav je naš. Mi se između sebe volimo, poštujemo, jedni drugima pomažemo. Samo na taj način tim može da funkcioniše. Svako ima svoj posao, ali kada se pojave problemi, priskačemo jedni drugima. U timskom radu je od presudnog značaja da svaki pojedinac zadrži svoju individualnost. Dajući svoj lični pečat, pojedinac doprinosi da svima u timu bude bolje.

Vaš život je pun dinamike, žara, rada, energije, ali sigurno dođu i oni tamni trenuci sumnji, preispitivanja, beznađa. Kako se protiv njih borite?

Punih sedam godina sam angažovana na radu protiv rata. To je postao moj odnos prema životu, način mišljenja. Ja se borim, jaka sam, ali ponekad sam vrlo umorna. Tada se pitam – da li je neophodno davanje ovolike energije, zar mora baš tako? Moj radni dan traje 12 sati. Ali ma koliko da sam umorna, ja nastavljam dalje, jer osećam da su mi i balet i humanitarni rad sastavni deo života. U kući nam je vrlo mirno, pa se tu opustim. U tome mi mnogo pomaže moja ćerka.

Teško je utvrditi da li je danas teže deci ili roditeljima. Šta vi mislite o tome?

Pošto je naše društvo u velikoj krizi, roditeljima je jako teško da vaspitavaju svoju decu. Ja lično imam dobar odnos sa Irinom. Trudila sam se da u našu porodicu ne uđu nasilje i grabežljivost. Nikada mi karijera nije bila ispred ćerke. Ona je rasla zdravo, normalno. Takvi su joj i prijatelji. Mislim da je teže onim roditeljima koji sami ne nađu svoj stav u ovom vremenu i životu. Nesnalaženje roditelja se prenosi na decu. Egzistencijalni problemi nose sa sobom strašan teret. Međutim, ja sam shvatila da nervoza i histerija nisu rešenje za taj problem. Kada izvršavam svoje akcije, ja se osećam bolje, a od koristi sam i drugima.

Koliko su, po vašem mišljenju, ugrožena dečja prava?

Mnogo. Deci je vrlo teško danas. Rastu u traumatizovanom društvu gde vladaju opšta pometnja i pomračenje merila vrednosti. Deca osećaju taj svakodnevni pritisak, ali ga ne razumeju. Rastu pod neprestanom propagandom rata i izloženi su sa svih strana velikoj agresivnosti. Mi u Grupi ostavljamo veliki prostor za decu. Postoji niz aktivnosti i radionica za njih.

Koja bi bila vaša poruka odraslima u dečjoj nedelji?

Odrasli, poštujte decu, i svoju i tuđu, jer će jedino tako i ona naučiti da poštuju druge. Uzajamno poštovanje nas čini kvalitetnijim ljudima.

Izjava za *Našu borbu*, 1998.¹¹⁵

Jelena Šantić je pokušala da objasni Arsićeve i svoje razloge za dolazak u Prištinu, i ispričala je iskustva prilikom poseta ratom pogođenih područja u Hrvatskoj i Bosni. „Uloga nas umetnika u ratnim vremenima je da gradimo mostove i da

¹¹⁵ Jelena je sa glumcem Tihomirom Arsićem posetila početkom juna 1998. godine studente glume Envera Petrovčija u Prištini; ovde se objavljuje deo teksta: *Želja za puškom jača od pozorišta. – Naša borba*, Beograd, 10. juni 1998.

kao mirovni aktivisti ukazujemo šta je loše u našim sredinama”, rekla je Šantićeva. Jedan od prisutnih studenata na to je odgovorio: „U ovoj situaciji ja mom narodu nisam potreban kao umetnik. Čekam da dam ispите treće godine i da odem tamo gde sam potreban. Da uzmem pušku i da se borim”. Drugi student je dodao da nema želju da igra predstave dok u nekim delovima Kosova ljudi ginu. On je rekao da ima želju da uzme pušku i „ubija satansku vojsku koja kolje decu i pali sela”. Enver Petrovci i Tihomir Arsić su pokušali da smire situaciju i da pričaju o ideji da igraju predstavu Samjuela Beketa *Čekajući Godoa* na albanskom i srpskom jeziku, tako što bi se do pauze igralo na jednom jeziku, a od pauze na drugom. Arsić je rekao da želi da nauči albanski kako bi mogao da igra u toj predstavi. Jedna od studentkinja je rekla da je Albancima „muka od srpskog jezika” i da je to za njih „jezik okupatora”. „Da li znate da od 1991. godine postoji Republika Kosovo i da albanska deca koja sada imaju deset godina ne znaju ni reč srpskog jezika?”, upitala je ona.

Samizdat FreeB92, 1999.

Očekujem... da se mnogi promene!¹¹⁶

Od početka devedesetih ovde vlada nacionalistička euforija. Kulminacija je bila u vreme ratova u Hrvatskoj i Bosni – tada su gotovo svi podržavali ovu vlast, govorilo se da se mora *raščistiti* s Hrvatima i Muslimanima! Ljudi su bili u velikom naponu, u strašnoj mržnji prema okolini.

Mržnja prema Albancima se takođe osećala... sve vreme. Ta mržnja ima mnoge karakteristike rasizma...

Čini mi se da ljudi napokon shvataju da se od mržnje ne može živeti.

Ono najnormalnije odavno ovde nije moguće. Ne može se jednostavno otići u banku, podići svoj novac, zatim za svoj novac kupiti šta treba... Ne može se to ni na nivou najelementarnijih životnih potreba, ne više! A ljudima je obećan *švedski standard!*

Kvalitet života je potpuno srozan... u ime kojekakvih fiks-ideja. Mislim da sad više nema ničeg između ljudi i tih fiks-ideja, ničeg više na čemu bi fiks-ideje opstajavale. Preostalo je jedino buđenje, posle 11 godina sna, košmarnog sna, posle verovanja u politiku koja je zemlju vodila i odvela u propast.

Neki su, ali malo ih je, propast prepoznali na samom početku. Većini je za to bilo potrebno nedopustivo puno vremena.

Za to vreme činjene su nedopustive stvari...

Preostalo je jedino buđenje... i suočavanje sa onim što je činjeno. Mislim da je to sad jedini spas ovoj zemlji.

Kao najveću strahotu doživljavam to što je neko u moje ime donosio odluke da se čine zločini!

¹¹⁶ *Šta ste radili u ratu? Glasovi iz crne rupe* (razgovarali i priredili Snežana Ristić i Radonja Leposavić). – *Samizdat FreeB92*, Beograd 1999, str. 210–218, 350, 360, 385, 394, 396, 412. Razgovor je vođen šezdesetog dana bombardovanja u Kafiću *Medija centra* u Beogradu, II sprat *Staklenca* na Trgu republike, pre podne. Jelena je navedena kao: aktivista pokreta za ljudska prava, Grupa 487 (treba: 484).

Ako ova zemlja još nije u stanju, ako nema snage da one koji su u njeno ime činili zločine izvede pred sopstveni sud, mislim da je neophodno da to učini Međunarodni sud za ratne zločine! Pozdravljam pokretanje optužnice petorici najodgovornijih ljudi iz Srbije!

Lista je mogla da bude daleko šira. Treba je proširiti i za zločine u Hrvatskoj i Bosni, a trebalo bi optužbama dodati i jednu veoma važnu klauzulu – *odgovornost za uništenje sopstvene države!*



Fudbal sa Zapadnim Slavoncima,
Pančevo, maj 1997.

Primedbe koje se sad stavljaju Haškom tribunalu odnose se pre svega na tajming.

Tajming zaista malo komplikuje stvari. To pomalo dezavuiše političku nezavisnost Tribunala... kao i nepodizanje nekih optužnica. Zna se da Tribunal poseduje dokumentaciju protiv nekih ljudi, ali ne podiže optužnicu! Čeka se valjda *pogodan trenutak...* a šta je to nego politizacija? Volela bih da je Tribunal potpuno nezavisan, da radi samo na osnovu sakupljenih dokaza.

Smatam da bi bilo potpuno legitimno... dakle očekujem podizanje optužnica i protiv pojedinaca iz NATO-a za zločine počinjene intervencijom! To bi bilo neophodno – ako se hoće očuvati kredibilitet Tribunala. NATO je prekršio sijaset međunarodnih ugovora, mimoišao Savet bezbednosti... Tribunal ne bi trebalo da se obazire na silna dovijanja i pokušaje da se naknadno dâ pravna potka intervenciji. Morao bi da preduzme nešto jer zbilja – radi se o napadu na jednu suverenu zemlju!

Vi se radom u nevladinim organizacijama borite za civilno društvo. Ono podrazumeva građanina. Kako objašnjavate neverovatnu trpeljivost ljudi ovde, potencijalnih građana?

Mislim da su koreni tome veoma duboki. Problem se mora posmatrati antropološki... bojim se da bismo odlutali u priču o *Starim Slovenima!*

Kult mrtvih je veoma jak kod svih Slovena, a ovde je posebno izražen. U ratovima devedesetih taj kult izbija na površinu proizvodeći veoma arhaičan odnos prema životu. Počinje se robovati prošlosti – što sprečava pogled u budućnost!

Elita koja vodi ovu državu igrala je na kartu kulta mrtvih. Manipulisala je njime, arhaizujući tako život ovde.

Manipulisalo se najpre pričama o ugroženosti naroda! Te priče su možda i bile izmišljene, ali osećaj ugroženosti stvoren u narodu – nije! Kad su se ljudi osetili ugroženima, prestali su da razmišljaju o budućnosti!

Priča o ugroženosti počela je s Kosovom... i uvela nas u pet ratova! Sve u ime ugroženosti! Prebrojimo: rat u Sloveniji, pa u Hrvatskoj, onda u Bosni, sad na Kosovu i protiv NATO-a... pet ratova!

Vlast je proizvodila ratove proizvodeći osećaj ugroženosti – stravična medijska kampanja traje ovde već deceniju! To je proizvodnja mržnje! Vlast je ubeđivala građane ovde, neprestano, da neko hoće nešto da otme... Vojvodinu, Sandžak, Beograd, Šumadiju, Kosovo! Svi hoće nešto nama da otmu – samo nama!

Osećaj ugroženosti potpuno je marginalizovao budućnost!

Ova vlast sve vreme trajanja ratova govori kako *na teritoriji Savezne Republike Jugoslavije nije bilo rata!* Kao – *vlast je zemlju sačuvala od rata!* Sa NATO intervencijom ta priča je završena. Završena katastrofalno!

Morala se bar ta priča prozreti odmah! Pa mladići odavde ginuli su na ratištima u Sloveniji, Hrvatskoj, Bosni... kako *ovde nije bilo rata?* I te kako ga je bilo! Ne samo da su ljudi odavde ginuli u Vukovarima i Pakracima, već je rat ovde proizveden!

No, većina to nije uviđala, to da rat sve vreme traje i ovde, već je hipnotisana pričama o opasnosti *od tek dolazećeg* rata pristajala na svakodnevno srozavanje životnog minimuma. Srozavanje minimuma odvijalo se kontinuirano, postepeno, naizgled neosetno... i ljudi su podnosili pad!

Vlast je *osećala* da ne sme da napravi pauzu, *znala* je da stalno mora proizvoditi nove priče o ugroženosti – i proizvodila ih je! *Pauza* bi za vlast... osećala je to ona... mogla da bude opasna – mogla bi da otvori prostor građanskoj hrabrosti!

I desilo se to nekoliko puta... ali u nedovoljnom obimu... da su građani protestom počeli da pokazuju kraj strpljenja, da pokazuju da im je dosta!

To su bili veoma važni momenti...

Setimo se građanskih protesta 1996/97 – ljudi su se bili oslobodili straha, pokazali su nepristajanje. Taj protest, iako nedovoljnih rezultata, otvorio je vrata koja su – ostala otvorena! Osećaj ugroženosti, pojačan sad do kraja ovom NATO intervencijom, nije ih zatvorio!

Kad se jednom pređe barijera straha – čovek se trajno oslobodi...

Građani će se, verujem, ponovo pokazati u najboljem svetlu – ovaj put nadam se u većem broju i s potpunim rezultatom!

Ti protesti pokazali su i da građani ovde imaju problema sa onima koji im se nude za političko vođstvo.

Nemamo mi pravu demokratsku tradiciju.

Beograd je doduše posle Drugog svetskog rata povremeno pokazivao plamičke demokratskog mišljenja, ali s početkom takozvane pluralizacije – ovde se uočavaju najveći problemi. Jednopartijska kontaminiranost ovde se, u Srbiji, pokazala prejakom! Vlast je dugo i igrala baš na tu kartu opirući se demokratizaciji i pluralizaciji.

Potencijalni alternativni politički lideri najpre su se predstavljali kao predvodnici plemena, kao naslednici paganskih plemenskih vođa! Šansu su videli najviše u tome, a radi se takođe o elementu pravoslavnog nasleđa – u pitanju je fantazam o jakom vođi!

Nakon što se igralo i na tu kartu tradicionalizma, narodu je, izmanipulisanom, izmaknuta osnova za učenje tolerantnosti i navikavanje na nju. Vraćen mitskoj ideji vođe narod je potpuno zatomio i one tragove svesti o potrebi da vlast bude upravljачka. Dominantna je do kraja postala ideja o vlasti koja vlada, a zapostavljena ideja o vlasti koja upravlja!

Lideri – naslednici paganskih plemenskih vođa, po prirodi uloge svoje moraju biti ljudi sa jakom individualnom sujetom, a kad se inaugurišu u vođe – sujeta im se još pojača. Sami sebi izgledaju veći nego što jesu, a izjave im nose klicu nepristajanja na postojanje drugih vođa! Kod nekih to gotovo prelazi u patologiju! Priče o liberalizmu i demokratiji postaju im tad najobičnija retorika, jer oni sami su najmanje to – liberali ili demokrate!

Bilo je, ali malo, i drugačijih opozicionih lidera. Predsednica Građanskog saveza, recimo, pokušavala je da uravnoteži suprotstavljenosti, da nađe ono što suprotstavljene spaja. Međutim... ovde je to velika nesreća... uvek se na kraju ipak predominantnim pokaže ono što razdvaja! Dok to bude tako – ovde se neće moći govoriti o ozbiljnim političkim procesima, ozbiljnoj politici, ozbiljnim liderima...

Ako se pogleda retroaktivno šta su sve bili *argumenti* u sukobima opozicionih političkih stranaka i njihovih lidera – videće se da je to jako bedno! To i dezavuiše *ideju* sujetnih lidera da su naslednici nekih davnih plemenskih vođa!

Međutim, može se uočiti... u nevladinim organizacijama, na univerzitetima i drugde... da ima potencijala! Ima velikih demokratskih potencijala – ali mimo zvanične opozicione scene! U raznim društvenim sferama! Ima ljudi, ima građana... veliki je broj onih kojima je tolerancija postala osobina! Oni bi mogli, svi zajedno, dobro da organizuju državu!

Mislite da ih je ostalo dovoljno posle više talasa odliva mozgova?

Zaista ih je mnogo otišlo... po nekim procenama 400.000 ili 500.000 ljudi! Međutim, dosta ih je i ostalo, onih koji će vam danas reći da neće da ostave ono na čemu već dugo rade.

Mnogi osećaju da su uložili sebe u procese koji bi trebalo da dovedu do promena ovde. Oni ostaju – često se samožrtvujući! To samožrtvovanje nije premodernog tipa, arhaično, ono je borba u korist života!

I oni koji su otišli žrtvovali su veliki deo sebe...

Moglo bi se očekivati da se neki i vrate... ne tek kad do promena dođe već kad bude izvesno da će do promena doći!

Nedavno su me u Berlinu pitali zašto se vraćam. Zabezegnuta, odgovorila sam da sam isuviše toga uložila ovde. Radeći u nevladinim organizacijama uložila sam ovde... svoju nadu!

Ljudi iz nevladinih organizacija kažu da imaju utisak da je NATO bombardovanje brutalno prebrisalo ono što su godinama, malo-pomalo, uspevali da urade. Može li se govoriti i o greškama nevladinih organizacija?

NATO intervenciju doživljam kao veliki udarac demokratiji. Model zapadne demokratije ne možemo više uzimati za uzor. Niko nije imao iluzija da je taj model doveden do ideala u praksi, ali se dosad bar moglo govoriti o različitim nivoima demokratizacije. U nevladinim organizacijama više nemamo odgovore na mnoga pitanja o demokratiji i civilnom društvu.

Uporište za dalji rad nalazim u reagovanjima sveta protiv NATO intervencije. To su reakcije onih koji čine civilno društvo u zapadnim zemljama – civilno društvo nezavisno od vlasti. Politika vlada zapadnih zemalja ne izražava shvatanja civilnih društava tih istih zemalja, a te vlade će odgovor građana na ono što sad rade dobiti na sledećim izborima.

A ovde – videćemo! Volela bih da i ovde izbori izraze odnos građana prema vlasti.

Intervencija NATO-a ne samo da je poprilično poništila sve što su dosad nevladine organizacije učinile već je stvorila još jednu šansu diktaturi – izazvala je ovde potpuno pogrešnu homogenizaciju!

Što se tiče grešaka nevladinih organizacija – mislim da ih je bilo! Još uvek pravimo greške. Smatram potpuno osnovanim primedbe o elitizmu, no moram reći da je organizacija u kojoj se angažujem orijentisana na rad sa ljudima iz srednjeg nižeg sloja – na naše programe dolazi *običan svet!*

Nažalost, mislim da se malo organizacija bavi običnim ljudima. To smatram greškom. Promene mogu da izvedu samo *promenjeni obični ljudi!*

Pomenuli ste Nemačku. Ona se danas pokazuje veoma otvorenom za kulturu sa ovih prostora. Može li se to objasniti sličnošću nekih segmenata istorija?

Nema sumnje da postoji duboka trauma zbog nacizma u Nemačkoj. Još će mnoge generacije tu traumu nositi kao beleg – ostaće stalni strah da se istorija ne ponovi!

Nemačka pronalazi mehanizme protiv oživljavanja nacizma. Svi se tamo uznemire kad se pojave nekakve pronacističke grupe.

Mislim da su veoma važna iskustva Istočnih Nemaca. Posle najrigidnije komunističke diktature, oni su doživeli traumu Zapada. Nisu dočekani dobronamerno! Pripajanje su doživeli kao anuliranje sopstvenog iskustva. To u današnjem nemačkom društvu proizvodi izvestan konflikt.

Istočni Nemci baštine dva veoma živa negativna iskustva – jedno sa Istoka, drugo sa Zapada! Pokušavaju da nađu srednji put..

Mislim da su zato tamo jaki otpori NATO intervenciji.

Smatra se da Istočni Nemci nisu prošli denacifikaciju. Mnogi se boje ostataka nacizma baš u istočnom delu.

Na Istoku se, istina, javljaju fašističke grupe mladih, ali mislim da je to reakcija ljudi koji se ne osećaju prihvaćenim. Još uvek retko ko iz istočnog dela Berlina prelazi u zapadni.

Što se tiče denacifikacije – ne slažem se da nije obavljena u Istočnoj Nemačkoj! Mislim da su Istočni Nemci više kažnjeni – kažnjeni komunističkim režimom koji je naprosto sve ubio.

Ali osećanje poniženosti mladih na istoku Nemačke može biti opasno – to izaziva agresivnost. Takvo osećanje može se ogrnuti i ruhom neonacizma!

Denacifikacija se danas pominje u vezi sa ovom zemljom, ovde!

Nacionalizam je obeležio XX vek. Bilo ga je... ima ga u svim evropskim državama! U Rusiji, na primer, bilo ga je i ima ga mnogo više nego što hoće da se prizna! To je problem mase. Uvek je sličan ili isti.

Od elita zavisi kako će se usmeriti konstruktivni i destruktivni potencijali masa.

Na Balkanu, istorijski obeleženom ratovima, nacionalizmi su se stalno javljali, ukrštali... hranili se međusobno!

Ne bih rekla da je srpski nacionalizam veći od drugih, ne bih rekla da je veći od albanskog, recimo.

Pravi se razlika između agresivnog i odbrambenog nacionalizma.

Retorika bilo kojeg nacionalizma je uvek odbrambena. Nemci su govorili o odbrani nacije, odbrani od Jevreja, od Poljaka, od Čeha... Svaki nacionalizam će naći neki svoj razlog za odbranu!

Postepeno, u XX veku albanski nacionalizam prerastao je iz odbrambenog u agresivni. To zamagljuje činjenicu da su zaista na Kosovu Albanci ugroženi od ovog režima.

Mislim da će neuviđanje agresivnosti albanskog nacionalizma mnogo koštati Evropu.

Srpski nacionalizam se čini opasnijim od drugih samo zbog veće brojnosti naroda. A taj narod, srpski, i jeste pokazao ogromnu nezrelost i nedostatak pameti.

Ovde se desilo ono što se obično dešava kad neka država dođe u tešku finansijsku krizu – pronalazi se zamena za propali novac. Čini se u početku da je zamenu najlakše izvršiti onim što izgleda kao da ne košta puno, a tek posle se uvidi da to i te kako košta.

Mi sad to uviđamo!

U prvom trenutku činilo se da je najjednostavnije, najjeftinije – probuditi nacionalizam! I urađeno je to manipulacijom kosovskim mitom – to je tehnika kojom se vlast Miloševića učvrstila i održavala.

Probudeni srpski nacionalizam, međutim, probleme nije rešavao, nije to nacionalizam ni mogao – samo ih je uvećavao! Ne može se, recimo, rešiti kosovski aktuelni problem stavljanjem u pogon propagandne mašinerije...

Ovde se desilo ono što se moralo desiti. Desilo se ono što se dešava svima koji pristanu da se nacionalističkim metodom posluže!

I u Hrvatskoj je slično. Tamošnji nacionalizam je strahovito jak...

Tako je u gotovo svim balkanskim zemljama... razlika je samo u tome što su Srbi imali najviše oružja!

Elite su se pokazale nesposobnim da probleme rešavaju na pravi način.

A elitama vlasti stavile su se u službu intelektualne elite. Po nekim procenama 95% srpskih intelektualaca podržalo je nacionalizam! Kako to objašnjavate? Mislite li da može preostalih 5% izazvati preokret u glavama ljudi?

Nacionalna osećanja se na psihološkoj skali visoko ranguju! Bila sam iznenađena koliko je intelektualaca ovde podleglo nacionalizmu – trebalo bi da su intelektualci uvek na distanci, trebalo bi da sve posmatraju univerzalistički!

Milošević se pokazao veoma veštim u instrumentalizaciji nacionalnih osećanja. Uspeo je sa intelektualcima igrajući na kartu vraćanja ponosa naciji!

Intelektualci su podlegli iluziji da su neobično važni, da pomažu naciji – kljukali su je atributima koji se vole čuti, podilazili joj! A u pogibije su odlazili obični ljudi kojima se podilazilo! Nisu ginuli intelektualci koji su druge huškali.

Ovde je sve bilo... svesno ili nesvesno... pripremanje rata! Rat je arhetipski simbol našeg sveta.

Ljudi su, nažalost, puškom branili identitet – a ne kulturom! Kultura je velikim delom stavljena takođe u službu propagande. Manipulisalo se svim i svačim ne bi li se održala sveobuhvatajuća laž...

Mnogo je intelektualaca koje je Milošević razočarao, ali pitanje je jesu li to pravi preobraćenici. Mnogi su razočarani što Milošević nije došao do Zagreba, što nije uspeo sve da okupira...

Na kraju – mora se staviti znak pitanja iza odrednice intelektualac. Nekad je u pitanju i veoma nizak nivo korumpiranosti... ali korumpiranost i konformizam dovode u pitanje status intelektualca.

Ono što mislim o tim ljudima izreći ću najjednostavnije – treba da ih je stid!

Ne treba očekivati da će preokret u glavama ljudi proizvesti neki drugi intelektualci. Do preokreta će doći kad ljudi shvate da je nacionalizam destruktivan, da je samodestruktivan, da je – antinacionalan! Nacionalizam uništava sve! I ono okolo i ono u!

Sad je sve uništeno... mislim da će ljudima biti veoma jednostavno da shvate.

U Srbiji treba raditi na oživljavanju parole u koju jako verujem – *misli globalno, radi lokalno!*

Danas, 1999.

Ne prihvatam krvnu osvetu¹¹⁷

Albanski intelektualci su napisali pismo u kojem se zgražavaju nad onima koji su protiv bombardovanja. To me neće omesti da i dalje mislim da treba zaštititi Albance. Imam razumevanja za njih, ali njihovo poimanje modernizovane krvne osvete ne prihvatam.

Jelena Šantić, koordinator mirovne Grupe 484, dobitnica međunarodne nagrade za mir *Pax Christi International* 1996, poznati je antiratni aktivista. Za vreme NATO bombardovanja SRJ, kao gost berlinske Skupštine, gostovala je u glavnom gradu Nemačke, razgovarala sa predstavnicima gotovo svih stranaka, učestvovala na više tribina i skupova na kojima je osuđena intervencija zapadne Alijanse. Iako uglavnom uspešni, njeni nastupi nisu prošli bez provokacija.

¹¹⁷ Intervju vodila Nataša Bogović, *Danas*, Beograd, 22. juni 1999, str. 1, 6.

– Tokom jednog razgovora su mi rekli da smo mi svi glasali za Miloševića i da, prema tome, moramo da snosimo krivicu. Bilo je i onih koji su mi govorili da su i Nemci morali da ispaštaju zbog Hitlera. Pokušali su čak da uporede Hitlera i Miloševića, što je stvarno besmisleno jer se time žele minimizirati nacizam i njegove žrtve. Na pitanje o izborima, odgovorila sam im da ono što smo otkrili posle izbora '96. pokazuje da nijedni izbori nisu bili pravi i da, prema tome, niko ne zna pravo stanje stvari. Mnogo sam govorila i o Albancima – da razumemo njihove traume, ne okrećemo glavu već otvoreno govorimo o problemima. Mi smo danas u kontaktu i s našim kolegama u Makedoniji.

Nezainteresovani demokrišćani

Tokom boravka u Berlinu, Jelena Šantić je razgovarala sa predstavnicima svih parlamentarnih stranaka, osim Demokrišćanske, pošto se oni „jednostavno nisu pojavili“.

– Jednom političaru iz Socijaldemokratske partije sam rekla da sam sigurna da Vili Brant, da je živ, ne bi dozvolio NATO bombardovanje. On se malo trgao, jer je video da poznajem stvari – kaže Jelena Šantić, koja je posetila i više nemačkih pozorišta. U Dojčes teatru, najvećem državnom dramskom pozorištu, glumci, koji su bili protiv NATO, svake večeri su govorili tekstove i poeziju protiv rata.

Nevladine organizacije Srbije su u vreme NATO bombardovanja uputile „Pismo albanskim prijateljima“. Kakvi su sada vaši kontakti s Albancima iz nevladinih organizacija?

Sveli su se na individualne kontakte čija je važnost neprocenjiva. Ta komunikacija je sada otežana. Albanski intelektualci su napisali pismo u kojem se zgražavaju nad onima koji su protiv bombardovanja. To me neće omesti da i dalje mislim da treba zaštititi Albance. Imam razumevanja za njih, ali njihovo poimanje modernizovane krvne osvete ne prihvatam.

Verujete li u kategoriju kolektivne odgovornosti?

Po međunarodnom pravu to ne postoji, ali čini mi se da i lično nosim neki stid. Bez obzira na to što sam se borila protiv ratova u Hrvatskoj i Bosni i protiv represija nad Albancima, ovih 12 godina osećala sam se loše zato što se u moje ime, ne pitajući me, dešavaju stvari na tako divljački način. Nosim nelagodu zbog toga. Ne mogu reći da je to osećanje odgovornosti jer ja sam se veoma angažovala. Mnogi su ćutali i oni sigurno ne osećaju taj deo odgovornosti. Morali bismo bar moralno da nosimo to osećanje zato što nismo hteli da vidimo, a kada čovek neće da vidi, to je kao da podržava zlo, što, naravno, nije razlog za bombardovanje. Srbija, da bi mogla da pristupi demokratskoj budućnosti i otvorenom društvu, mora da prihvati svoju odgovornost. Svako bi morao da odgovori na pitanje zašto je pre pet ili više godina mislio jedno, a potom nešto drugo. Šta je sve podržavao.

Da li bi nakon toga bilo više ljudi koji ne okreću glavu od problema i žele da ga vide?

Mislim da će ih biti više zato što su – zbog lične ugroženosti – ljudi shvatili da ništa nije došlo preko noći i da poslednjih 12 godina žive kao taoci veoma agresivne politike. Ne znam da li će to tako definisati, ali mi se čini da to osećaju i da znaju da je za to neko kriv.

Znači li to da ima nade?

Mislim da ima. Ako ne dođe do preispitivanja – čeka nas teška budućnost. Nije strašno priznati da smo grešili. Mnogo je bolje kada u nekoj katarzi čovek pokuša da nađe bolji put. Mi ipak moramo da nađemo snagu da se približimo Evropi. Bez toga, ako dođemo u mišolovku da nas isti ljudi, na isti način ubeđuju u istu mržnju i osvetoljubivost, u isto ukidanje perspektive, to je, za mene, ukidanje života.

Da li ćemo morati da se preispitamo?

Ovde je nužno veoma mnogo preispitivanja. Mi imamo mnogo razloga da se preispitamo – šta se događalo poslednjih deset godina i zašto je Jugoslavija bila u svim ratovima. Mislim da će narod, kao skup individua, početi da razmišlja o tome šta će da jede, zašto nema, da li je imao i pre bombardovanja... Verujem da imamo snage da se probudimo. To je naša dužnost.

Da li je vaš put u Berlin pokazao da je trebalo da bude učinjeno više na približavanju naše situacije Evropi?

Mislim da ova vlast to nije u stanju da učini. Ona koristi rigidni rečnik fraza. To je nepoimanje suštine problema. To su isti ljudi koji su doveli Srbiju u ovako tešku situaciju. Bilo je velikih grešaka čak i tamo gde smo možda imali pravo i gde smo mogli da predstavimo stvari drugačije. O tome se govorilo na grub i netačan način, koristeći samo frazeologiju i propagandu, a ne i dušu. Svaka propaganda se vrlo lako razotkrije i čini mi se zato da smo, u stvari, u rukama neukih ljudi.

Glas javnosti, 1999.

Poniženje za svet¹¹⁸

Ovo što nam se dešava, velika je tragedija za Jugoslaviju, veliki strah za ljude, veliko poniženje za nas, ali i za svet. Uvek sam bila protiv brutalnog prava jačega. I najjače zemlje moraju znati šta će sa tom svojom silom. Zagovornik sam civilnog društva, za mene je uvek najvažniji život građana. Kako u ovoj situaciji nemam pravog straha, hoću da sačuvam bistru glavu i da postavim pitanje budućnosti naše zemlje: Kuda mi to idemo? Poslednjih godinu dana predosećala sam da nam je ostavljeno da biramo samo između dve bezizlazne situacije.

Q&A, NVO Glasnik, 1999.

Samo zajedno možemo doći do promena¹¹⁹

Mislim da ta uloga treba da bude velika, s obzirom na to da u filozofiji, u samoj suštini nevladinih organizacija, jeste da se bave običnim građanima. Mislim da promena nema bez običnog građana, ali sve nevladine organizacije nisu u tom

¹¹⁸ Izjava J. Šantić povodom bombardovanja, *Glas javnosti*, Beograd, 27. mart 1999.

¹¹⁹ Izjava J. Šantić o ulozi civilnog društva; Uloga nevladinog sektora i lokalnog građanskog pokreta u promenama sistema. – Q&A, *NVO Glasnik*, decembar 1999 – januar 2000, str. 11.

smislu aktivne. Postoji mnogo akademskih, analitičkih organizacija, što je, naravno, mnogo lakši posao nego direktan rad s ljudima kojima ćete pružiti neku sigurnost. Zajedno možemo menjati postojeće stanje. Zato mislim, očekujem i idem na skupove – da bih animirala nevladine organizacije da se aktivnije bave tom primarnom ulogom u kriznom trenutku.

„Ustanite, ljudi, ne dozvolite nikom da vam kaže šta ćete raditi – ni religiji, ni partiji – živite zajedno, razmišljajte!”

Intervjui koje je Jelena Šantić vodila

Sa Vesnom Teršelič, 1997.¹²⁰

Nenasilje – putokaz za izlazak iz nasilja

Vesna Teršelič iz Antiratne kampanje Hrvatske, kandidat za Nobelovu nagradu¹²¹

Vesna Teršelič, rođena Slovenka, od rane mladosti živi u Zagrebu i, kako kaže, „najlepše godine provela je i provodi u Hrvatskoj”. Želela je da razume svet oko sebe i zato je studirala filozofiju književnosti i fiziku. Od tada se priključila alternativnim pokretima za slobodu govora, medija i borbi za individualne slobode. Sa dvadesetak prijatelja osniva *SWARUN*, studentsku alternativnu grupu koja nije krila političke ambicije: godine 1986. počeli su da sakupljaju potpise po ulicama protiv atomskih centrala, a zalažu se i za civilno služenje vojnog roka. Tada su počeli i njeni prvi nesporedumi sa ondašnjim vlastima.

Na početku rata u Hrvatskoj, Vesna Teršelič je sa istomišljenicima odmah pristupila organizovanju grupa protiv rata. Tako je osnovana Antiratna kampanja Hrvatske, koja je odigrala veoma značajnu ulogu za novo antimilitantno poimanje društva. Poseban pogled na svet Vesne Teršelič je i njena aktivnost u feminističkim krugovima u Hrvatskoj.

Sa Vesnom Teršelič razgovarali smo u Bilju, Baranja, sredinom februara, na sastanku Koordinacije mirovnih pokreta i grupa za odbranu ljudskih prava iz Hrvatske i Srbije.

Nominovana si za Nobelovu nagradu za mir, kao dugogodišnji aktivista protiv rata i u borbi za ljudska prava. Šta je značilo biti aktivista u teškim vremenima rata?

U toku rata bilo je teško raditi i na miru i na zaštiti ljudskih prava, jer su nas gađali izrazima kao što su izdajice, srboљupci, četnici. U javnosti se stvorila jedna atmosfera da oni koji se zalažu za ljudska prava ne-Hrvata, osobito Srba, zapravo ne podržavaju hrvatsku državu. Ta atmosfera je nešto što je zapravo karakteristika mnogih javnih glasila koje kontroliraju vlasti, a to je naravno hrvatska televizija, još uvijek do dan-danas. Unatoč tome, mi smo radili, jer nam je bilo jako važno

120 Izjava J. Šantić o ulozi civilnog društva; Uloga nevladinog sektora i lokalnog građanskog pokreta u promenama sistema. – Q&A, *NVO Glasnik*, decembar 1999 – januar 2000, str. 11.

121 Intervju vodila Jelena Šantić, *Naša borba*, Beograd, 22. februar 1997, str. IX.

da se zalažemo za nenasilje i da zapravo baš u toku rata, kad je nasilje najgore, svjedočimo o tome da je nenasilje mogući put, i da nenasilje na neki način nama i svima drugima omogućava da sačuvamo svjetlo za neku normalnost, da zapravo sačuvamo svjetlo za neka vremena kad rata neće biti. Ukoliko se svi okrenu nasilju, onda se u jednoj zemlji zapravo povećava broj pasa rata; u ovom ratu je bilo pasa rata na svim stranama i još ih je i sada previše.

Posle „Oluje” uputili ste veoma oštar apel javnosti?

Da, ono što se desilo u Krajini je velika sramota. Bilo je strašno, vrlo strašno šta su sve činili pred kolonom, i što je odmah poslije odlaska Srba počeo palež kuća, pljačke i što su se nastavila ubojstva. I sada je situacija u Krajini i Zapadnoj Slavoniji teška, osobito teška u Kninskoj Krajini i Lici, i onim rijetkima koji rade u grupama za zaštitu ljudskih prava na tom području. Zapravo, nije ni najmanje lako štititi prava onih usamljenih domaćinstava gdje je ostao poneki starac ili starica. Što se tiče, recimo, rada u Lici, Mirjana Galo iz HOMO, Pula, bila je napadnuta.

Provaljeno je u Ured i on je zapaljen, no oni nastavljaju raditi i spasavati ljude od gladi i pokušavaju pružiti neku medicinsku pomoć kad je ona potrebna. Na cijelom tom terenu rade timovi iz koordinacije za ljudska prava; oni pokušavaju pomoći koliko mogu, međutim, aktivista je premalo, a ljudi kojima treba pomoć puno, tako da uvjeti za povratak nisu nikakvi. Ja osobno nikom ne bih savjetovala da se tamo vrati i većina povratnika koji se vraćaju, vraćaju se obiteljima u većim gradovima jer se osjećaju sigurnije i lakše je preživjeti, što naravno najmanje doprinosi rješavanju situacije u Istočnoj Slavoniji. U Istočnoj Slavoniji, Baranji i Zapadnom Srijemu situacija je sve napetija i na neki način svi nosimo odgovornost za to šta će se u tom području desiti u narednih nekoliko mjeseci. Naravno, mi nosimo jednake komade odgovornosti, jer je odgovornost pojedinca i pojedinke u Hrvatskoj mala. No, velika je odgovornost na vladajućoj stranci i opozicijskim strankama, pa i na strankama u samom UNTAES¹²² području.

Kao Koordinacija mirovnih organizacija za Istočnu Slavoniju, Baranju i Zapadni Srijem mi sad pripremamo mirovnu izbornu platformu, obratit ćemo se Katoličkoj crkvi, Pravoslavnoj crkvi i pitati ih što su, zapravo, njihovi planovi za povratak i za ostanak, jer konkretnih planova nema. Samo se izbjegava poduzeti neka zajednička akcija, jer doista je važno i da oni Srbi i ljudi druge nacionalnosti, koji žive u tom području, koji žele ostanu – ostanu, kao što je važno da se prognanici vrata u svoje kuće. Međutim, u Belom Manastiru i selima oko Darde ne vidim puno obnovljenih kuća, vidim neka gradilišta i pitam se kuda će, dakle, ići ljudi kada se prognanici počnu vraćati i želeći da uđu u svoje kuće, a oni koji su u njihovim kućama možda su došli iz Zapadne Slavonije i Krajine i nemaju se gdje vratiti u Zapadnu Slavoniju i Krajinu.

U Zapadnoj Slavoniji je počeo neki sporadični povratak tako da tu ima nade, dok je u Krajini situacija bitno teža. Sada je na političarima i ljudima koji žive u ovom području da se izjasne da li su za Hrvatsku kao građansku državu u kojoj svi, bez obzira na nacionalnu, vjersku i spolnu pripadnost, imamo jednaka prava. Nije dovoljno izjasniti se samo na riječima, jer Liberalna stranka sve vrijeme

¹²² Vesna Teršelič je, zajedno sa Katarinom Kruhonjom, takođe istaknutom hrvatskom mirovnom aktivistkinjom, dobila u Stokholmu 9. decembra 1998. godine nagradu *Right Livelihood Award* – alternativnu Nobelovu nagradu za mir.

tvrdi da je za građansku Hrvatsku potrebno pokazati dobrovoljne projekte, a tih projekata za sada nema ni od strane vladajuće stranke u Hrvatskoj, HDZ-a,¹²³ ni od strane opozicijskih stranaka.

Pošto su nevladine organizacije za odbranu ljudskih prava odigrale veoma značajnu ulogu u krajevima koji su ostali pusti, tj. u zaštiti onih ljudi koji su ostali u Hrvatskoj, kako se reflektuje uloga tih NVO na kompletno hrvatsko društvo?

Nevladine organizacije su spasavale obraz Hrvatske u vremenima kada je bilo strašno puno razloga da se o Hrvatskoj govori na vrlo ružan način, i kad su korišćene riječi fašizam i slične. Radile su na časnim stvarima i pružile podršku ljudima koji su tu podršku tražili, i nastojale su zaštititi ljudska prava svih. To smo ponekad uspjevali, a češće nismo imali dovoljno veliku moć i dovoljno ljudi da stignu na sva mjesta gdje je takva pomoć bila potrebna.

Na sreću, od 1985, kada sam, na neki način, postala aktivna u različitim grupama, stalno bilježimo spor, ali postojan porast broja aktivnih ljudi, dakle ima nas sve više, sve više ljudi uviđa da je potrebno i najbolje što se može učiniti to da se postaramo sami za svoja prava i prava svojih susjeda, da ne čekamo da nas spase netko drugi: zbog nekih čudnih razloga, u našim krajevima vrlo često ljudi sebe vide u ulozi žrtve i kad to nisu, a onda kad jesu nečije žrtve, u toku cijelog života ostanu u okviru te uloge i nikad ne odluče iz nje iskoračiti. Na taj način sami sebi oduzimamo snagu, sami sebi onemogućavamo da promijenimo svoj život, jer iz te pozicije, zapravo, možemo mirno ostanati bespomoćni i ne možemo nikako krenut prema nekim svijetlijim, boljim i ljepšim područjima, a mislim da je ova situacija u kojoj jesmo, bilo u Hrvatskoj, bilo u Srbiji, bilo u Bosni i Hercegovini, prilično teška, jadna, mada je naravno u Bosni i Hercegovini najteže jer je posve razorena i ima puno straha kod ljudi.

Ono što me je uvijek čudilo u bilo kojem dijelu Bosne, Hrvatske ili Srbije jeste da su ljudi tako spremni da se jadaju i zapomažu i da drugog optuže za svoje nevolje, a na neki način dosta teško učimo kako možemo sami kreirati svoj život i kako možemo činiti situacije u kojima ćemo moći sami izabrati. Nije moguće uvijek izabrat, ima jako teških situacija, ali u većini slučajeva to je moguće, čak se i u ratu moglo birati, ili ovaj ili onaj put.

Da li se zato može reći da će se u Istočnoj Slavoniji prelamati ta mogućnost zajedničkog življenja jednog budućeg građanskog društva, začetak nečeg potpuno novog što bi trebalo biti, i za Hrvatsku i za Srbiju?

Ključno je pitanje šta će se dešavati nekoliko idućih mjeseci, jer nakon što su Srbi otišli iz Zapadne Slavonije i nakon što su Srbi otišli iz Krajine, Hrvatska je sad pred nekom vrstom zadnjeg civilizacijskog testa. Naime, ima se pokazati da li je ovaj rat bio za nezavisnu Hrvatsku ili je to bio rat za Hrvatsku bez Srba. Za svakog tko živi u Hrvatskoj to je civilizacijski test. Odgovornost za to što će se desiti je velika, ali ja se nadam da ćemo mi uspjet uključiti ljude koji su na vlasti i one koji su blizu nje, a i one obične ljude koji možda osjećaju da nemaju puno moći, ali

¹²³ United Nations Transitional Administration (ili: Authority) for Eastern Slavonia: Prelazna administracija (ili vlast) Ujedinjenih nacija za Istočnu Slavoniju, uspostavljena od strane Saveza bezbednosti UN 15. januara 1996; trajala do 1998. godine.

ipak mogu puno učiniti. Nadam se da će se oni ipak uključiti u jedan zajednički napor da se pronađe način da na ovim prostorima ostanu i Srbi i Hrvati.

I srpsko i hrvatsko pitanje bilo je najteže pitanje u nekadašnjoj Jugoslaviji i nije ni sada u Hrvatskoj riješeno na adekvatan način. Zapravo, neriješavanjem tog pitanja naprosto hrlimo u susret nekom novom sukobu. Taj će se sukob javiti ponovo čak i ako se desi ono što potihom priželjkuju hrvatske vlasti koje su, istina, poslale pismo namjera, koje je svijet objavio, a zapravo tiho priželjkuju da što više Srba ode i da ih na taj način nestane s lica zemlje.

Nijedna prazna zemlja ne može biti sretna zemlja.

Ne može nikako biti sretna. Ta bi zemlja onda napravila još jedan korak prema fašizaciji.

Vrlo često si odlazila u Bosnu i veoma dobro znaš tragediju tih ljudi; u stvari, i tamo pokušavaš da nađeš punktove u kojima se može ublažiti ogromna nesreća. Kako ti misliš da se sad, u postdejtonskom periodu, koji se teško sprovodi na pravedan način, nešto može ozbiljnim putem rešiti?

Pred Bosnom je dug put, jer su, za razliku od voditelja naših država, Miloševića, Tuđmama i Izetbegovića koji su potpisali Dejtonski sporazum,¹²⁴ ljudi koji u Bosni žive ostali zatečeni time što je potpisano, i ono što mene zapanjuje jeste da na svim stranama linija razgraničenja ljudi vjeruju da su baš oni i njihova nacija najviše patili u ratu i zapravo nemaju realnu sliku šta se to doista u ratu desilo. Čini mi se da je prvo potrebno utvrditi šta se doista desilo. Bosna treba proces ekonomske obnove, obnove komunikacija i infrastrukture. Sigurno je da je to prvi zadatak, međutim, uz to mislim da je izuzetno važno da teče jedan politički proces tokom kog će se formirati komisija od ljudi koji bi na svim stranama mogli imat povjerenja, koja bi zajednički utvrdila šta se zapravo desilo, koliko je ljudi umrlo, kako su umrli i gdje, i objavila zajednički izvještaj, jer se sada na svim stranama podacima manipulira (broj žrtava i način na koji su ljudi ubijeni). Nažalost, očito nismo naučili lekciju iz Drugog svjetskog rata, jer su nas nakon Drugog svjetskog rata isto tako manipulirali brojem žrtava i to se čini i dan-danas.

Zato masovne grobnice u Bosni još nisu sve otkopane i mnoge obitelji traže svoje nestale, a njihov broj je jako veliki. Mislim da nema strašnije boli od one koju osjećaju žene koje tragaju za svojim sinovima i muževima i od muševina koji tragaju za svojim suprugama i ne znaju da li su žive ili mrtve: znamo iz Drugog svjetskog rata da su neki čekali do 40 godina da se vrate njihovi rođaci ne mogavši prihvatiti da su mrtvi, baš zato što nikad nisu dobili definitivnu informaciju.

U svakom slučaju, otkopavanje leševa u ovakvim grobnicama i preciznija identifikacija možda bi mnogima skratila čekanja i naprosto omogućila proces žalovanja, što sad ne mogu. Čini mi se da je to na neki način u Bosni postalo glavna tema.

Dakle, pokušava se početi od početka. Rane su suviše bolne i suviše svježije i uvjerena sam da zaborav nije pravi put jer smo to već naučili u Drugom svjetskom ratu. Takve se stvari, takvi se zločini ne mogu zaboraviti. Bosnu jako pogađa što u Tribunalu u Hagu zapravo nema na optuženičkoj klupi onih najgo-

¹²⁴ Dejtonski mirovni sporazum je potpisan 1. novembra 1995. godine; značio je kraj rata u Bosni i Hercegovini.

rih zločinaca, a pitam se hoće li oni ikada tamo dospjeti. Bilo bi izuzetno važno za obnovu povjerenja da se ti zločinci osude, i tek nakon takvog procesa, nakon procesa utvrđivanja šta se tamo zapravo desilo, i nakon procesa osvjeđivanja barem nekima od kriminalaca iz rata, mislim da možemo očekivati pravi proces normalizacije.

Ovaj čas su granice u Bosni jako tvrde, linija razgraničenja između tzv. Republike Srpske i Federacije je, zapravo, neprelazna, osobito za Muslimane, i vrlo je riskantno za njih putovati, posjećivati njihova sela i gradove. Zato mi se čini još važnije što je sad (Selim) Bešliagić nominovan za Nobelovu nagradu, jer je i on (a i svi njegovi sugrađani) pokazatelj da je multietnička Bosna još uvijek moguća. To nije Tuzla kakva je bila prije rata, ne smijemo se hvatati za ideju da ćemo moći živjeti u uvjetima kao prije rata, jer sad moramo izgraditi neku novu priču, neku novu zbilju. Za to će nam trebati puno energije. Kao ljudska bića, kao slaba ljudska bića, mi smo nekako okrenuti prema tim starim dobrim vremenima i voljeli bismo da bude kao prije: nikad više neće biti kao prije, ali ako ćemo to željeti, stvorit ćemo nove uvjete.

Uplašila sam se da se jedno jutro za nominaciju Nobelove nagrade za mir ne pojave nasmešena lica Slobodana Miloševića, Franje Tuđmana i Alije Izetbegovića. To bi bio poraz mirotvorne politike, jer su oni vodili rat i potpisnici su jednog iznuđenog mira. Nominacija Vesne Pešić, tebe i Selima Bešliagića je najčistija, zbog vaše filozofije nenasilnog koncepta sveta i borbe za građansko društvo. Da li poznaješ Vesnu Pešić i gospodina Selima Bešliagića?

Da, ja ih poznajem i stvarno sam sretna što smo nominovani. U slučaju Vesne Pešić koja je '91. osnovala CAA,¹²⁵ mislim da u ovaj čas to može značiti da se unutar koalicije *Zajedno* može pojačati koncept građanske države.

Neki problemi u Hrvatskoj i Srbiji su još uvijek slični: jer Srbija – srbuje, a Hrvatska – hrvatuje i mnogi me ovih dana pitaju oko demonstracija u Beogradu i komentiraju da se baš i ne vesele, jer je Beograd trebao demonstrirati '91. Onda im ja odgovaram da su u Beogradu '91. ljudi demonstrirali za MIR i da si ti demonstrirala, i dobila si nagradu *Pax Christi International*. Vesna Pešić 1996. također, da su *Žene u crnom* demonstrirale cijeli rat, samo mi to nismo znali, naša TV nije to pokazivala. Mi smo, zapravo, imali kontakte tako da smo znali za informaciju šta to „mirovnjaci i mirovnjakinje” u Srbiji rade, ali za ogromnu većinu ljudi u Hrvatskoj to je bila pozamašna nepoznanica, i to je naravno bio dio ratne strategije, to ne moram posebno isticati. Zato mislim da je jako važno to što stiže ovo priznanje za jedan vrlo veliki rad. Isto tako mislim da u Bosni ova nagrada može ojačati jednu opciju Bosne različitih nacionalnosti, vjeroispovjesti, jednu Bosnu u kojoj je zajednički život moguć, bez uniziranja jedne posebne nacije i vjere i svakako da Tuzli, ne samo Bešliagiću, sada baš to treba. U svim našim državama ova nominacija ljudima daje jasnu poruku da je rad na ljudskim pravima važan i može promijeniti sliku koja je stvarana u javnosti o onima koji se zalažu za ljudska prava, kao izdajnicima, a na duge staze može korigirati pristup mnogih i, možda, navest neke nove ljude da se priključe ovome što radimo, jer je najvažnije da naše grupe rastu i da se pretvaraju u pokret u kojemu ljudi štite sami sebe.

125 Centar za antiratnu akciju.

Sa Rudijem van Dancigom¹²⁶

I Biblija ima poruku

Veoma su retki baletski umetnici u svetu koji se društveno i politički angažuju. Oni često nesvesno anticipiraju realnost ili pre svega beže od nje.

Zato su Holandjani veoma ponosni na svog velikog igrača, koreografa i dugogodišnjeg direktora Holandskog nacionalnog baleta, Rudija van Danciga (rođen 1933. u Amsterdamu). On se našao na izbornoj listi partije Zeleni levo (Groenlinks).

Van Dancig ima bogatu umetničku biografiju. Igrao je mnoge uloge; jedan je od osnivača holandskog igračkog teatra, danas već čuvenog Nacionalnog holandskog baleta. Kao koreograf stvorio je mnogo baleta: *Noćno ostrvo* (1955), *Porodični krug* (1958), zatim *Na putu* (1970) *Obojena ptica* (1971), *Četiri poslednje pesme* (1979)... U ulozi koreografa kreirao je za mnoge poznate kompanije u svetu: Američki baletski teatar, Harknes kompaniju, Danski kraljevski balet, Ballet Rambert. U Kraljevskom baletu u Londonu 1970. napravio je balet za Rudolfa Nurejeva i Margot Fontejn. Ovih dana izašla je iz štampe njegova autobiografska knjiga *Gladne godine Drugog svetskog rata*, a njegova briljantna karijera baletskog umetnika poslužiće kao osnova za snimanje filma.

Težina života svakako je ostavila traga na inteligentnog i talentovanog mladića. Zato su kreacije Van Danciga okrenute savremenom društvu. On se, pre svega, posvećuje čovekovo usamljenosti i njegovim problemima. Veoma slobodno je tretirao tragičnu izolaciju homoseksualca u društvu kroz balet *Spomenik za umrlog dečaka* (1965), a zatim u *Epitafu* (1969) meditira o smrti i tegobi komunikacije. Često se inspirisao konkretnom i elektronskom muzikom. Klasično obrazovan, želeo je da igračkom telu dâ humaniju ekspresiju, tako da je našao sintezu s modernim tehnikama i na taj način je stvorio autentičan jezik.

U razgovoru s Rudijem van Dancigom u Holandskom nacionalnom baletu u Amsterdamu, neizbežna tema je bila korelacija umetnosti i političko-socijalno angažovanje. Ovaj plemeniti umetnik kaže:

– Osećam najdublju potrebu za ličnom slobodom. Ja se ne osećam slobodnim među ljudima. Ja volim ljude, ali se osećam slobodnijim kada sam sâm. Individualizam i imaginacija me čine slobodnim. Zato moje socijalističko opredeljenje dolazi od nekog ko se oseća usamljenim, ali ima želju da slomi tu barijeru. Da prođe granice i konfliktno stanje između unutrašnjeg i spoljašnjeg sveta. Civilizacija nameće okvire, koji su često protiv individue, pa je zato potreban sistem koji će to da uravnoteži. Okvir i potreba za ličnom slobodom su u kontroverzi, ali ja verujem da kroz socijalizam i poštovanje okoline i prirode mogu zaokružiti svoj život. Uostalom, moj otac je bio komunista. Nekada sam naivno verovao da će u Rusiji biti sve u redu. Ali tragično iskustvo moje zemlje donekle ide i iz pervertiranog socijalizma koji danas eskalira u nacionalizam. Naravno da to nije bio ni komunizam ni socijalizam. Lideri takozvanih komunističkih zemalja zatvorili su sopstvene prostore i ljude u njima. Ljudi su živeli pod presijom. Gubljenje individualnosti svakako nije socijalizam. Da, to je i danas verbalna manipulacija kod nas. Mislim da se zbog toga neću odreći svoje ideje. Treba naći ljude koji će ih sprovesti. Holandija je zemlja koja je veoma socijalna. Ona brine o svima.

¹²⁶ Jelena Šantić je vodila ovaj razgovor tokom svog boravka u Amsterdamu, verovatno 1993. godine. U rukopisu, bez punih podataka.

Obišla sam dosta izbeglica sa prostora bivše Jugoslavije i svi su već dobili stanove i novac tako da mogu sasvim pristojno da žive.

– Ima još mnogo da se radi. Kapitalizam je loš, iako kod nas ima drugačiji oblik. Demokratija je proces u kojem se uvek javljaju problemi. Ja se neću baviti politikom da bih bio na nekom položaju. Nemam vremena i ne volim birokratiju. Volim umetnost i kulturu i zato je moje duboko osećanje vezano za pokret zelenih i za pacifizam.

U nastavku razgovora interesovalo me je da li postoji korelacija između političkog stava, kreativnosti i estetike.

– Ne mogu reći da u mojim baletima ima eksplicitnog političkog ubeđenja. Ali igra mora da ima ideju. Divim se Balanšinu, njegovim koracima, koreografiji, maštovitosti. Međutim, ja radim suprotno: uvek radim na konceptu. Mene interesuje čovek, njegov problem. Korelacija nije politička već humanistička. Ja zastupam slobodu. Kritičari su i zamerali da u baletu imam suviše poruka. Ja ne mislim tako. Jednostavno se bavim ljudima. I Biblija ima poruku. Za mene je socijalizam napredan i zato se bavim baletom koji unapređujem savremenim aspektima.

Pina Bauš je unela nove kodove u tanc-teatar. Njena tumačenja žene-žrtve su pomak u našem poslu.

– Veoma volim Pinu Bauš, ona unosi drugačije, teatarske elemente u svoje kreacije. Ja smatram da je telo igrača bogatstvo koje želim da iskažem kroz ekspresiju, ono je naše izražajno sredstvo.

Na probi baleta, koji se sprema za juni mesec, videli su se senzibilitet, duhovnost i maštovitost Rudija van Danciga. Dok je igračima pokazivao koreografiju, svaki pokret je odražavao velikog umetnika. Pošto beži od konzervativizma, interesovalo me je da li će možda da osmisli neki kritički balet na temu porasta fašizma u svim zemljama.

– Fašizam je opasan kada se javi i u najmanjem, najbezazlenijem obliku. Važno je prepoznati ga na vreme. Istorijsko sećanje nas podseća na to. Zar ne mislite da umetnik treba da se bori protiv takvog zla? Dramsko pozorište je pogodnije za takav protest, koji je neophodan. Ima dosta predstava protiv fašizma i nacionalizma. Svaka podela je pogubna. Tolerancija je ono što danas treba da povezuje svet. Kao umetnik koji voli ljude i prirodu, ja sam pacifista po ubeđenju. Zagovaram čuvanje prirode jer ona pripada čoveku. Kad već govorimo o prirodi, ne mogu da se načudim ratu na prostorima bivše Jugoslavije. Takva ubijanja, rušenja kulturnih spomenika, razaranja prirode... Ako su to nekada činili Nemci, zašto opet danas? Ne vidim nijedan razlog za tako okrutan rat. A događa se.

Da li mislite da umetnik u ovako tesnim situacijama rata, kada su iskušenja i preispitivanja vrednosti neminovna, treba i može da deluje nacionalistički? Nacionalizam je nasilje mišljenja, zar ne?

– Umetnik ne može da bude van društvenih zbivanja. Može imati dupli osećaj, za unutrašnji i spoljašnji svet. Koliko je intima njegova sloboda, toliko je poimanje celine sveta potrebno za razumevanje tokova društvene svesti. Nacionalistički umetnici imaju zatvoren pogled na svet. Uski su i ne vide dalje od sopstvenog nosa.



Na dan inauguracije Slobodana Miloševića
za predsednika SRJ, 23. jula 1997;
fotografija: Goranka Matić

ANTIRATNI TEKSTOVI I AKTIVIZAM

Reč savremenika

Vesna Golić: *Jelenin antiratni aktivizam i humanitarni rad*

Srž Jeleninog antiratnog aktivizma i humanitarnog rada bilo je razumevanje situacije u kojoj je civilno stanovništvo u ratom zahvaćenim teritorijama konačna žrtva pogubne politike etničkog razdvajanja i čišćenja. Ona je akcije usmerila prema otporu politici nacionalizma i odbrani prava na ostanak i opstanak svih ljudi u bivšoj Jugoslaviji u njihovim domovima, kao i njihovog prava na dostojanstvo i identitet u okviru novih političkih okolnosti.

Tokom leta 1995. godine, vojne akcije u Hrvatskoj „Blesak” i „Oluja” rezultirale su izbegličkim kolonama više stotina hiljada ljudi. Jelena je želela da nastavi rad započet Projektom Pakrac na osnaživanju direktnih gubitnika rata – civila spremnih da se izbore za pravo na svoj dom. Tako je došlo do ideje stvaranja Grupe 484, organizacije koja je okupljala ljude izbegle iz Hrvatske i aktiviste srpskog i međunarodnog mirovnog pokreta sa višestrukim ciljevima:

- solidarnost i pomoć ljudima koji su izbegli i koji traže sigurnost u Srbiji;
- stvaranje okolnosti za povratak kućama i očuvanje imovine;
- uključivanje izbeglica u mirovni rad i saradnju sa mirovnim pokretom u Hrvatskoj;
- uključivanje izbeglica u izgradnju civilnog društva i otpora nacionalizmu i politici rata i razdvajanja.

Jelenina inicijativa je naišla na ogromno poverenje i podršku među prijateljima, saradnicima i izbeglicama iz 484 porodice. Međutim, njen rad je nailazio i na nerazumevanje. Naime, rad sa izbeglicama je u mnogim krugovima bio shvaćen kao humanitarni rad ukorenjen u plemenitom sažaljenju prema ljudima u nevolji, pa je rad Grupe 484 na izgradnji civilnog društva ponekad bivao karakterisan kao „svažarenje”.

Jelenina sposobnost drukčijeg, šireg mišljenja i sagledavanja svih nivoa društva – od privatnog i lokalnog do državnog i međunarodnog – omogućavala je da njen rad bude sveobuhvatan i inkluzivan, jednako usmeren ka brizi za nemoćne, pokretanju lokalnih inicijativa, negovanju lidera među izbeglicama i uticaju na političke tokove.

Tako je rad u Pakracu podrazumevao uspostavljanje veza sa domaćim stanovništvom kroz solidarnost i pomoć u osnovnim potrebama, ali i osnaživanje lokalnih lidera da se odupru odlukama krajinskih i beogradskih političkih vođa. Saradnja sa kolegama iz hrvatskog mirovnog pokreta je imala svrhu izgradnje mostova poverenja koji će kasnije služiti uspostavljanju mira među lokalnim stanovnicima. Istovremeno je sa kolegama iz srpskih mirovnih krugova žestoko protestovala protiv srpskih nacionalističkih vođa. Smatrala je da u tom protestu i izgradnji civilnog društva mesto imaju svi dobronamerni ljudi, bez obzira na naciju, pasoš i adresu.

Radom Grupe 484 suština naučenog tokom angažovanja u Pakracu je nastavljena, pa čak i proširena. Aktivisti Grupe 484, izbeglice – bez mogućnosti učešća u javnom i političkom životu – postajali su humanitarni radnici i mirovni

aktivisti, aktivno saradujući s mirovnim pokretom Hrvatske na uspostavljanju mira i saradnje, dok su istovremeno učestvovali u otporu nacionalističkom režimu u Srbiji.

Održivost Jelenine vizije doseže budućnost. Nakon Jeleninog odlaska u martu 2000. godine, Grupa 484 je nastavila učešće u akcijama otpora režimu, kao i u akcijama koje se odnose na izgradnju civilnog društva, mira u regionu i promociju ljudskih prava izbeglica. Ova dalekosežna, višestruka vizija omogućila je da Grupa 484 održi višedecenijski program učenja tolerancije prema različitostima u srednjim školama širom Srbije. Mnoge današnje organizacije civilnog društva u Srbiji među liderima i aktivistima imaju nekadašnje učesnike ne samo programa *Mi i oni drugi*, već i drugih aktivnosti Grupe 484. Danas organizacija uspešno promovise prava prisilnih migranata iz savremenih ratova na Balkanu i u Evropi, ali i zbrinjava izbeglice iz Sirije, Irana, Avganistana, Somalije i drugih zemalja. Ovo su samo neki od mnogih rezultata Grupe 484 koji počivaju na temeljima Jelenine vizije.

Jelena nije uspevala da toleriše uspavanost i neaktivnost u kojima je videla najpogubniju opasnost. Verovala je u akciju i zajednički rad. Želela je da se ljudi probude i uključe u zaustavljanje rata. Plamenim temperamentom je zviždala, vikala, bacala cipele na protestima, prkosila uniformisanima... Na sastancima mirovnih aktivista videli smo njene suze, ljutnju, nestrpljenje da radimo više i bolje. Prikovani njenom istinitošću, iskrenošću i mudrošću, poštovanjem za svakog od nas, pronašli smo vlastitu svrhu i nastavili Jeleninu misiju.

Jelena Šantić: Tekstovi

Dubrovnik 1991... Dvadeset sedma slika¹²⁷

Beograd je grad koji je svoju civilizaciju i kulturu izgradio zajedno sa svima koji su dolazili iz celog jugoslovenskog prostora. Beograd je raskrsnica puteva mnogih naroda, kultura i religija, i kao otvoren grad koji nije samo srpski već kosmopolit-ski, Beograd mora imati razumevanja i saučešća za sve žrtve ovog krvavog rata. Zato smo se sakupili u pozorištu *Duško Radović*, i Beograđani i Dubrovčani, da zajednički izrazimo solidarnost i protest protiv okupacije Dubrovnika i zatočenih Dubrovčana.

Ovaj stari grad svetske i naše istorijske i kulturne baštine sinonim je besmislenog rata, iracionalnih strasti i osvetoljubivosti.

Na našoj tribini devojčica Sandra Mančić, izbeglica iz Vukovara, pročitala je svoju pesmu *Čudnovato sklonište*. Ovu pesmu, napisanu pre četiri godine, Sandra završava rečima:

*Igrajmo se zajedno,
Djeco cijelog svijeta,
Nek se sruše skloništa
Pod teretom smijeha.*

¹²⁷ Antiratni maraton, *Republika*, Beograd, 16–30. novembar 1991, str. 7. Prikaz građanske manifestacije protiv bombardovanja Dubrovnika i tekst pročitan na protestnoj tribini u beogradskom pozorištu *Duško Radović*.

Dečja intuicija uvek nas unapred opominje da stariji nemaju sluha za vreme koje dolazi. Verovatno smo zbog toga ovde – gde smo. Divnu posvetu Dubrovniku i Dubrovčanima priredio je ansambl *Lole* molitvom iz filma *Okupacija u 26 slika*, a naša velika glumica Olga Savić pokušala je da mostovima kulture poveže dva grada i da nađe suštinski pristup tragičnim vremenima. *Tražim pomilovanje* Desanke Maksimović i poezija tragično preminulog pesnika Milana Milišića odzvanjali su egzistencijalnim i tragičnim kôdom. Predosećanje smrti je u čovekovoj biti.

Vesna Krmpotić, poetesa i humanista, koja celim svojim stvaralaštvom i životom dokazuje da se može biti veliki u svim vremenima, govorila je uzbuđeno i uzbudljivo: „U parku, u mom Beogradu, videla sam nešto divno. Plakali su i muškarci za Dubrovnikom. Ugrožena lepota pred silom. Gledajući suze Beograda za mojim Dubrovnikom videla sam nešto najlepše. Ove suze su me vezale za Beograd još više. Suze su most nada u ovom užasu. Ja verujem više ovim suzama nego bilo kojim papirima... Kroz moj Dubrovnik video se Zadar, i Šibenik, i Pakrac, i Vukovar, video se Beograd i Sarajevo...”

Književnica Biljana Jovanović je u nekoliko reči sublimirala fatalnu predigru ovog vremena – vremena smrti: „Pre nego što je otvorena linija fronta i pre nego što nam je ispričana laž o nama anđelima i njima demonima, da je ovo rat Armagedon, pre toga, još dve-tri godine ranije, postojala je linija iza fronta koju su razni fini intelektualci u Jugoslaviji utvrdili. Kupljeni u svojim vizijama istorije sveta za pitanja mržnje između Srba i Hrvata... oni su nam ovaj rat pripremili. Odbrana grada Dubrovnika znak je odbrane jednog jedinog čoveka, duše Milana Milišića i usuđujem se da kažem – svakog od nas ponaosob.”

Podsećajući na sve što čini lepotu i značaj Dubrovnika u prošlosti, kao raskršća Istoka i Zapada, Severa i Juga, istoričarka umetnosti Irina Subotić je govorila da se ovaj grad-republika uvek branio mudročću i da je tu svoju slavnu prošlost transponovao i u moderan svet kroz Galeriju jugoslovenske umetnosti *Sebastian*. Govoreći o intimnom Dubrovniku, o kolegama zatočenim i bez vlasti, pročitala je deo pisma od 20. avgusta ove godine od jednog dubrovačkog prijatelja:¹²⁸

„... Nikada neću promijeniti stav prema vama niti ću narode podvoditi pod nazivnike. Samo ću se gnušati svih koji narodima manipuliraju, svih koji smrt pretpostavljaju životu i sve nas, bez mogućnosti izbora, povlače za sobom.”

Dubrovčanke i Beograđanke istovremeno, Neda Božinović i Sonja Prodanović, zahvalile su se Beograđanima na podršci i pročitale apel upućen vojnim vlastima. Najemotivnije je govorio Anton Kolendić, iz stare dubrovačke porodice istoričara, borac i publicista, koji je zapitao: „Ko ima prava da Dubrovnik i okolinu bombarduje i uništava? Ko ima prava da ljude drži kao u logoru? Ko ima to pravo?”

Nažalost, ni ovaj apel nije urodio plodom. A nama ostaje da se dalje borimo, borimo, borimo. ZA MIR. To je jedina budućnost ovog tragičnog podneblja.

¹²⁸ Deo pisma istoričarke umetnosti Ljube Gamulin, tadašnje direktorke Galerije *Sebastian* u Dubrovniku, Beogradu i Varaždinu.

Barbarogenije – naš Supermen¹²⁹

Šta nas je zadesilo, ko predvodi „naše varvare”
i kako ćemo završiti XX vek

Okrutan i prljav rat u bivšoj Jugoslaviji otvorio je prostor za nemoguće kao moguće, otvorio je prostor da se svaka ideja može opravdati i u isto vreme srušiti.

Opsada i rušenje gradova, pljačka ratom zahvaćenih područja, mučenje i zlostavljanje „neprijatelja” (a tu je mnogo dece i civila), uništenje morala i etike – sve to se javlja kao anticivilizacijski čin i kao destrukcija bilo koje univerzalne vrednosti. Sve se čini u ime nekoliko, nama već dosadno prepoznatljivih parola, koje zvuče bombastično patriotski, a većina ljudi uopšte ne razmišlja šta one znače i šta donose.

Ideolozima naše društvene stvarnosti i njihovim egzekutorima – a već je izvesno da je reč o fašistima – rat je poslužio kao uvod u teror nad civilizacijom. Zato je stvorena armija supermena kojoj je ideal narodnjaštvo, biologiziranje umesto razmišljanja, ubijanje i siledžijstvo umesto tolerancije. Ako je u ranijim literarnim tumačenjima „barbarogenije” imao metaforično značenje, danas se on predstavlja kao paćenik svoga naroda, on se samožrtvuje za narod, ali uglavnom žrtvuje sve oko sebe. Dovoljan je sam sebi, jer jedino on zna „istinu o nama”. Zato on jedini ima prava da sudi, presuđuje i izvršava. Iracionalnost i nagonski izraz stvorili su superčistog čoveka koji u sebi sublimira „nebesko svetosavlje” i polupismenost. U katastrofičnoj izolaciji, političkoj, kulturnoj, naučnoj, barbarogenije je srećan jer sada ima jedinstvenu, životnu šansu da sam vlada teritorijama. Podrazumeva se, „samo u slozi sa svojim”. Evropa kao zajednička sudbina suvišan je luksuz za balkanskog supermena. Folklorni identitet je jedino kulturno jezgro oko koga se kreće bilo kakva misao ovog omasovljenog novog-starog čoveka.

Još veću, pravu opasnost za društvo čini elita barbarogenija. Naoružani doktorskim titulama, književnim delima, makar i pesmicama, jer je u pitanju intelektualni prestiž, ponekom slikom ili ulogom, u najboljem slučaju poslastičarnicom, ali pre svega naoružani svojom partijom i pištoljima, ova, uglavnom nekompetentna elita preuzima vrhove nomenklature. Kreću u osvajanje njima nepoznatih prostora. Samozadovoljni novokomponovani političari, lažni profesori i bivši umetnici, klonirani po arhetipu za koji smo verovali da je davna prošlost, ostavljaju privid brige za svoju i samo svoju naciju. U to ime, sve češći su divljački ispadi, kakav je i nedavno premlaćivanje glumca Irfana Mensura, pretnje da će ukloniti sve nesrpsko, i knjige i njihove autore, sve što se nađe na putu „etničkog čišćenja”.

Tako je preko mržnje i rata počelo nasilno menjanje etničke i kulturne strukture naše zemlje i našeg grada. Odlaskom u inostranstvo najbolje generacije budućih stručnjaka, kreativaca, otkazima mnogih umetnika i profesora, širi se prostor za armiju polupismenih kič stvaralaca. Manja grupa osvešćenih ljudi već nekoliko godina pokušava da skrene pažnju na ove probleme, dok mnogi

¹²⁹ *Republika*, Beograd, br. 62, 15–28. februar 1993, str. 19. Reč na sastanku Beogradskog kruga, Dom omladine Beograda, 6. februar 1993. Isti tekst objavljen u: *Intelektualci i rat*, Beogradski krug – Centar za antiratnu akciju, Beograd 1993, str. 113–114. Beogradski krug je činio skup intelektualaca koji su se otvoreno usprotivili militarističkoj politici režima Slobodana Miloševića, etnonacionalizmu, populizmu, ratnim zločinima i etničkom čišćenju na teritoriji bivše Jugoslavije. Jelena je bila među osnivačima Beogradskog kruga.

intelektualci konformistički ćute ili, razočarani što su se doskora izjašnjavali za pogrešnu opciju, pokušavaju da se „pokaju”. Ostaje gorak ukus da su barbarogeniji prilagodljiviji, vitalniji, beskrupulozniji, ali i bolje organizovani.

Kao da se više ne postavlja pitanje: koja je funkcija Muzeja primenjenih umetnosti, kakvog su kvaliteta programi Narodnog muzeja? Uzbuđenja oko Univerziteta očigledno će brzo da utihnu. Postavljeni direktori Narodnog pozorišta i Muzeja savremene umetnosti počinju da rade bez znanog programa. Direktor Televizije zapošljava nove barbarogenije umesto kolega isteranih s te iste televizije. Pred našim očima topi se kulturno nasleđe. Civilizacija tone. Zar da ovako dočekamo kraj XX veka, kraj milenijuma?

U ušima mi još odzvanja krik užasa profesora Miladina Životića koji nas je prošle subote, u ovoj istoj sobi, zapitao da li neko zna rešenje. Taj krik nas vraća sebi.

Znam da mi je luksuz ako me doktor Šešelj otera iz grada u kojem sam rođena, da ću se i dalje baviti svojom umetnošću; s kojim naporom, to dobro znam. Ali ću nastojati da se ne utopim u reku beznađa. Sa vama zajedno prevazilazim taj strah.

Mir u Bosni – proleće u Srbiji¹³⁰

Prolazi još jedna godina krvavog rata u bivšoj Jugoslaviji. U Bosni i Hercegovini bukta rat, nezapamćen po svojoj okrutnosti. Najviše stradaju civili – žene, deca i stari. Prema izvorima Unicefa, gađanje iz snajpera iskusilo je preko 40 odsto dece, a veliki broj je izgubio život. Samo u Sarajevu poginulo je preko 8.000 ljudi. Nemilosrdno stradaju gradovi, sela, kulturni spomenici, religijski objekti. Okupirani gradovi, bez vode, struje i hrane, pretvaraju se u lovišta kriminalaca. Ljudi umiru od gladi i bolesti, milioni su izbegli iz svojih domova, a političari nasilno prave svoje etnički čiste nacionalne države na stradanjima ljudi. Takvoj politici i ljudskoj nesreći kraj se ne nazire.

Aktivisti Centra za antiratnu akciju, Beogradskog kruga, Građanskog saveza Srbije i Žena u crnom organizovali su mirovne manifestacije pod nazivom *MIR U BOSNI – PROLEĆE U SRBIJI*, koja je održana u Beogradu 3. aprila (1993) ispred Savezne skupštine. Manifestacija je okupila oko 1.500 građana. Ćutke i mirnim hodom oko Savezne skupštine građani su nosili parole: „Mir i hleb”, „Vratimo život i nadu Bosni”, „Gola i bosa Srbija traži mir”. Posle simboličnog mimohoda, položeno je cveće za sve žrtve rata na stepenište Savezne skupštine. Znajući da Sarajlije gladuju i sede u mraku, demonstranti su prikupili vitamine, sveće i baterije za tranzistore. Prevoz sakupljene pomoći do Sarajeva obezbedila je organizacija ADRA. Na kraju mirovnog skupa poletelo je oko sto golubova kao simbol mira i naše nade da je kraj rata na domaku ruke.

Organizatori mirovne manifestacije i građani želeli su da na godišnjicu početka rata u Bosni i Hercegovini još jednom skrenu pažnju javnosti na užase bosanskog sukoba, zahtevajući maksimalno angažovanje svih zaraćenih strana i međunarodne zajednice na zaustavljanju rata. Demonstranti su potpisivali peticiju upućenu predsedniku Republike Srbije Slobodanu Miloševiću, kojom se

¹³⁰ *Glas. Mir i ljudska prava*, Centar za antiratnu akciju, Beograd, bilten br. 2, april 1993, str. 1; isti tekst objavljen na engleskom: “Peace in Bosnia – Spring in Serbia”, *Voice. Peace & Human Rights*, Council for Human Rights, Belgrade, Bulletin no. 2, April 1993, p. 1. Preštampano u: *Republika*, Beograd, god. V, br. 66, 15–30. april 1993.

od njega zahteva da „vodi politiku u interesu Srbije, jer građani ove republike ne mogu više da podnose ovaj rat”. Od njega je takođe zahtevano da utiče na sklapanje mira u Bosni i Hercegovini, kao i da javno kaže građanima šta je preduzeo da se rat okonča. Želeli smo i da skrenemo pažnju osiromašenim građanima Srbije da oni plaćaju taj rat i da bez njegovog okončanja neće imati ni hleba, ni slobode, ni budućnosti – ni za sebe ni za svoju decu. Građani nisu obavješteni koliko rat košta: samo jedan metak iznosi jednu nemačku marku, jedna granata košta koliko jednogodišnje školovanje srednjoškola!

Iako svesni da svojim antiratnim akcijama nisu uspjeli da spreče i zaustave rat, mirovnjaci Beograda ne odustaju od svojih protesta i otpora politici nasilnog rešavanja sukoba. Sila i zločin nikada ne smeju ostati bez otpora, jer mora da postoji odgovornost za srušene živote i gradove.

Budućnost, ako je ima, jedino može da počiva na toleranciji, miru i saradnji, u koje i dalje verujem.

O Vrelu¹³¹

Stari Jevreji smatrali su da se najvažnije stvari događaju uz izvore i vrela. Hrišćani veruju da živa voda isceljuje, pročišćuje, pruža gostoprimstvo, podmlađuje, zameće klicu i uvodi u večnost. Islamski mudrac kaže: „Sam čovek je stvoren iz prolivene vode”. Česma je izvor žive vode i građevina u čijem središtu je izvor. To je slika zemaljskog raja.

Sarajevo – multietnički i multikulturni grad. Sarajlije su poklonile 1984. godine Beogradu *Sebilj-česmu* – simbol života i zemaljskog raja.

Danas su Sarajlije na ivici života. Njihov grad je pod opsadom, u getu, besprimernom za kraj dvadesetog veka. Posle godinu i četiri meseca više nemaju ni hrane, ni struje, ni kap dragocene vode. Sarajevom teku suze za poginulima, a njih je tako mnogo. Ali teku i suze radosnice za tek rođenom decom.

Beograđani, koji ravnodušno sede u svojim kućama praveći se da ne znaju za tragediju Sarajeva, neka pogledaju ispred svojih vrata. Zla kob je već zakucala. Neka jednog dana ne kažu „da nisu znali”. Biće kasno.

Onima koji zločinački okružuju i uništavaju Sarajevo poručujem: „Civilizovano čovečanstvo je uvek nalazilo načina da kazni zločinca”.

Da bismo podržali naše Sarajlije i pomogli im, predlažem da pođemo svi zajedno na *Sebilj-česmu*, njihov dar Beogradu.

Amsterdam, Holandija¹³²

Savremeni Holanđani dele se na nekoliko osnovnih stereotipa: na konformiste, malograđane, zatim mlade Evropejce koji aktivno učestvuju u multikulturnom životu svoje zemlje ili levičare koji ustaju i bore se protiv svih vrsta diskriminacije. Mladi levičari i intelektualci demonstriraju protiv naoružanja i svaku nesreću koja se dogodi u svetu shvataju kao nesreću čovečanstva. Zato se mnogi Holanđani okupljaju u građanske nevladine organizacije i grupe. Ovi ljudi igraju važnu ulogu u sadašnjoj tragediji bivše Jugoslavije: sakupljaju

¹³¹ *Republika*, Beograd, god. V, br. 75, 1–15. septembar 1993, str. 10.

¹³² *Republika*, Beograd, god. V, br. 78, 16–31. oktobar 1993, str. 32.

pomoć i šalju je gde je potrebno, bez obzira na nacionalnu i versku pripadnost; protestuju protiv nasilja, rata; protestuju protiv rastućeg nacionalizma koji je i doveo do katastrofe bivše Jugoslavije.

Ideju da se skupe mirovni aktivisti iz bivše Jugoslavije dao je VIA (Holandski ogranak, Internacionalni građanski servis). Zajednički sastanci, razgovori kolega iz Hrvatske i Srbije, uvek su zanimljivi i korisni, pre svega zato što ima mnogo sličnih problema u radu, ali i zbog koordinacije određenih projekata. Mirovne grupe iz Tilburga, Ajndhovena, Utrehta, Mapela, Nimegena, Haga, Roterdama, Den Boša i drugih mesta Holandije bile su domaćini koji su pokazali iskrenu želju da se razotkriju uzroci rata na tlu bivše Jugoslavije.¹³³

Nacionalizam i fašizam se pokazuju kao nova pretnja Evropi. Zato u srednjim školama Holandije postoje predmeti u kojima se uči o nenasilnom rešavanju konflikata, o toleranciji – nacionalnoj, etničkoj i verskoj. Član Centra za antiratnu akciju iz Beograda održao je nekoliko predavanja srednjoškolcima o jugoslovenskom konfliktu.¹³⁴

Holanđani nose u svesti sećanje na nemačku okupaciju u II svetskom ratu i dubok stid što nisu učinili više za spas 120.000 Jevreja. U logoru Vestenborg, odakle su Nemci odveli u Aušvic Jevreje, Rome i antifašiste, postavljen je spomenik, rad holandsko-jevrejskog vajara Ralfa Prinsa. Sto dvadeset hiljada malih cigala sa Davidovom zvezdom, dvesta hiljada sa plamenom simboliše žrtve fašizma. U logoru Vestenborg već deset meseci, poslednje nedelje u mesecu, održavaju se tihe demonstracije protiv rata u Jugoslaviji. U blizini je i kamp s izbeglicama i prognanicima iz Bosne. Ovi ljudi, takođe u tišini, pokušavaju da ne zaborave svoju Bosnu, svoju decu, žene, svoju prošlost. Čekaju drugačiju budućnost.¹³⁵

Amsterdam je multikulturni grad i svi se time ponose. Otvoren za nove ideje i kvalitet života, Amsterdam je krajem septembra bio domaćin promocije Ex-Yu PEN-a. Novoosnovan i priznat Ex-Yu PEN pozdravili su ministarka kulture Holandije Hedi d'Ankona, predsednik internacionalnog PEN-a i mnogi poznati književnici Holandije.¹³⁶ Hamdija Demirović pročitao je tekst *Pozdravi iz nižih dubina niskih zemalja*; Slobodan Blagojević je oduševio auditorijum s dve priče iz (serije) *Pisma prestoničkom listu*; Peđa Dojčinović je pročitao svoje dve pesme, Snežana Bukal jednu amsterdamsku priču, a Aleksandar Tišma odlomak iz svog čuvenog romana *Upotreba čoveka*. Gost iz Beograda, profesor Milan Životić govorio je o značaju Ex-Yu PEN-a za beogradske nezavisne intelektualce, za Beogradski krug. I tako jugoslovenski kulturni prostor živi negde u svetu, pored fotografije izgorele Biblioteke u Sarajevu. Predsednik Internacionalnog PEN-a, gledajući tu fotografiju, rekao je: „I u vreme nacizma, tridesetih godina, prvo su gorele knjige, a zatim ljudi”.

Holanđani žele da pomognu svima u jugoslovenskoj tragediji, ali u isto vreme pokušavaju da se brane od opasnosti nacionalističkog nasilja.

133 Među najaktivnijim Holanđanima koji su, na različite načine, obezbeđivali pomoć unesrećenim ljudima u bivšoj Jugoslaviji preko Grupe 484 bili su Ana i Vibe Blak i njihova organizacija SWVJ – Fondacija Radni komitet za bivšu Jugoslaviju sa sedištem u Stenvijku.

134 Odnosi se na predavanja koja je tada držala Jelena Šantić.

135 Jelena je prilikom obilaska održala govor u logoru Vestenborg i sreća se sa decom – bosanskim izbeglicama; tekst govora se objavljuje u ovoj knjizi.

136 Jelena je o Ex-YU Pen-u objavila tekst *Svet nade – NIN*, Beograd, 22. oktobar 1993, str. 38–39 – koji se nalazi u ovoj knjizi.

Nacionalizam – autodestrukcija kulture i umetnosti¹³⁷

Začarani krug nacionalizma, šovinizma i negativne selekcije „elite”

Elijas Kaneti u svojoj knjizi *Masa i moć* kaže: „Pokušaji temeljnog ispitivanja nacije uglavnom su patili od jednog bitnog nedostatka – tražile su se jednostavne definicije nacionalnog, nacija je – govorilo se – ovo ili ono... Ljudi su živeli u uverenju da je to samo pitanje pronalaženja tačne definicije.” A zatim nastavlja: „Pored te, naizgled objektivne metode, postojala je i jedna druga, naivna, koju je zanimala samo jedna nacija, naime vlastita, i koja je bila ravnodušna prema svim drugim. Ona se sastojala u nepokolebljivom verovanju u sopstvenu superiornost, u proročke vizije vlastite veličine, u specifičnim mešavinama moralnih i animalnih pretenzija. Ne treba, međutim, verovati da sve te nacionalne ideologije vide sebe stvarno na isti način. Ono što im je zajedničko jeste veliki apetit i pretenzije.”

Knjiga je napisana šezdesetih godina a i danas je aktuelna.

Teškoće razlikovanja

Granice nacionalnog, šovinističkog i na kraju fašističkog ideala tanke su i nevidljive: najčešće su isprepletene. Opasnost od neprepoznavanja tih granica je velika. Istorijsko iskustvo XX veka podseća nas da su se mnogi veliki ljudi i umetnici upleli u zamku nacionalizma i makar za trenutak poverovali da je za to pravi odgovor – rat. Patriotski ushićeni, otišli su u I svetski rat ekstremni Marineti, D’Anuncio, a za „svetu nemačku zemlju” – Maks Bekman, Ernest Toler, Oskar Kokoška, Maks Ernst i mnogi drugi. Apoliner je pisao uzbudljive patriotske pesme u to vreme, otpor ratu su dali Hajnrih Man, Herman Hese, Oskar Šlemer, Karl Kraus, Paul Kle, Romen Rolan i drugi. Još traumatičniji i krvaviji je bio II svetski rat. Nacionalizam je duboko podelio intelektualce i umetnike. Ostalo je malo pravih umetničkih dela iz svih tih teških godina. Snažan i jedinstven je protest Pabla Pikasa kroz *Gerniku* koja ostaje kao večni simbol otpora nečoveštvu. U isto vreme nastala su značajna ali i kontroverzna filmska ostvarenja Leni Rifenštal.

Iako su se umetnici često priklanjali vlasti i ideologijama, kultura i umetnost, kao čovekov najkreativniji ontološki kredo, jedinstveni su i nedeljivi u svom određenju. I zato se umetnost duboko opire nacionalizmu kao totalitarizmu, „bez obzira što je nacionalna specifičnost kultura relevantna”. Nacionalne kulture su identitet naroda i značajne samo u okviru univerzalnih vrednosti. U poimanju isprepletenosti različitih kultura i komunikacija kraja XX veka, nacionalizam je destruktivan, ali pre svega za sopstvenu kulturu. Univerzalnost kulture se ograničava ako nacionalna ideologija nameće svoj jednoobrazni totalitaristički duh i opet dolazi do samouništenja.

Instrumentalizacija kulture, tzv. nacionalna kultura, samoubistvo je sopstvenog naroda. U traganju za izgubljenim pa pronađenim identitetom, srpski umetnici nacionalisti vrte se ukруг. Očigledno je da će mnogo vremena proći pre nego što naši nacionalisti prihvate misao da su kultura i umetnost duboki i misaoni kreativni procesi, da se identitet ne traži kao izgubljeni predmet već kao deo nas samih. I zato smo za to odgovorni. To nas određuje u ovom tragičnom trenutku.

¹³⁷ *Republika*, Beograd, god. VI, br. 86, 15–28. februar 1994, str. 27.

Naš nacionalistički duh se ogleda pre svega u populističkoj i folklorističkoj masovnoj kulturi. Svojim estetskim određenjem on zaboravlja i razvodnjava istinske, istorijski nasleđene vrednosti. Ovo je važan trenutak za mogućnost manipulacije masama i za otupljivanje političke svesti. Podilaženje masama uvek je predstavljalo lakši put.

Udvaranje i dopadanje širokom gledalištu pasivizira dalje naš „palanački duh”. Kako kaže Radomir Konstantinović u *Filozofiji palanke*: „Palančanin, rođen u jednom zatvorenom svetu, ne pristaje da vidi sebe kao subjekat tog sveta već kao objekat”. U takvom okruženju depersonalizacije čoveka, dolazi do depersonalizacije umetnika. Umetnik, umesto da bude vođen svojom imaginacijom u transcendenciju i tako osmisli svoje delo, prepušta se programiranju koje negira slobodu umetnika. Umetnik mora da hvata odblesak u virtuelnom ogledalu ili postaje propagandna mašina. Manipulacija je očigledna.

Tako Dragoš Kalajić na I programu RTS-a veoma ozbiljno objašnjava svoju sliku na kojoj je predstavljena planeta iznad koje u kosmosu lebdi panter. Ovaj svesrpski, panslavenski mislilac označava simboliku pantera kao ponosne, snažne, nepokorne životinje, koja – iako ne živi na našim prostorima – predstavlja ni manje ni više nego – Srbe. Pokušala sam u tom trenutku da se setim pantera u redu za mleko, hleb, pantera koji nema mesa, koji se samo brani – NEĆEMO SE SAGINJATI.¹³⁸ Nikada priznat kao veliki slikar, Kalajić danas na osnovu verbalnih oznaka PANTER–SRBIN ide u red priznatih veličina i za to dobija najveće nagrade. Kao guru nove desnice okuplja oko sebe netalentovani svet jer mu on ne smeta.

Umetnici nacionalisti još više zatvaraju prostor u „palanački duh” kojim samo oni žele da vladaju. I jedino se tu osećaju sigurno. Estetičke vrednosti tih dela, sa jeftinim, patetičnim, transparentnim rečnikom, narativnim i predimensioniranim formama, veličaju mitomansku sliku svog naroda. Religijska pomodnost nameće se kao posebno poželjan obrazac.

Prvi put u svojoj istoriji naše pozorište i glumište se odlučilo da ne osluškuje vreme u kome živi. Lažni smeh i sjaj, razbibriga i zabava, površnost... gospodare beogradskim scenama. Malograđanski kič zamenjuje strah od sutrašnjice, a prepuna, jeftina gledališta služe samozadovoljstvu kao prividu života. Umesto ponude pravih estetskih vrednosti, nove generacije prihvataju novokomponovano pozorište i odrastaju u njemu. I tako odumire umetnost, pretvarajući nacionalni san o veličini u prah sa puno šljokica. Kad rat bude završen, ostaće razaranja, masakri, invalidi, ali i strašan osećaj da su primitivizam i laž nadvladali i uništili sve ostale opšte vrednosti a ponuđeni novi surogati za te vrednosti ostaju na zgarištu naše kulture.

Otvarajući Pandorinu kutiju, vlast i nacionalisti morali su biti svesni da će Srbi biti sami krivi za samouništenje svoje kulture, a time i svoga identiteta. Osećam potrebu da ovo kažem u ime svoje ljudske i umetničke odgovornosti.

138 Često ponavljana izjava Slobodana Miloševića o (lažnom) dostojanstvu srpskog naroda.

Nada posle pet godina

Uvodnik¹³⁹

U praskozorje velikog rata na tlu bivše Jugoslavije, 15. jula 1991. godine, grupa građana u Beogradu se oglasila protiv rastućeg nacionalizma, mržnje, medijske propagande koja je spremala ljude na rat, protiv rasne, nacionalne, religijske i svake druge diskriminacije. Želja je bila da skrenemo pažnju na odgovornost onih koji nose oružje, ali i na one druge koji planiraju i vode rat. Umesto oružja zahtevali smo dijalog za prevazilaženje problema. Tražili smo viziju života, a ne smrti.

Nažalost, snaga oružja neumitnih gospodara tuđih života, nahuškanih, ostrvljenih ratnih profitera i profesionalnih ubica pokazala je da je rat najunosniji politički kapital. Započeo je rat mnogo stravičniji od onoga što smo mi predosećali. Zločini nezapamćeni u civilizovanom svetu, stotine hiljada žrtava, etnička čišćenja, otimanje teritorija, egzodusi i podele, rezultat su pre svega političkih stavova lidera koji su se nametnuli. U tako teškim vremenima bilo je potrebno mnogo mudrosti. Nažalost, razum je zakazao. Koliko mrtvih? Ostale su krhotine od ljudi i unesrećena deca. Žrtve nemaju rasu ni naciju; one su jednostavno ljudske žrtve. Pet miliona raseljenih i prognanih lica. Svaki čovek i svako dete želi svome domu.

Zašto nam nisu poverovali da u ratu svi gube? Zašto nam nisu poverovali da istorijsko iskustvo govori da pobednik postaje poražen i da žrtva postaje dželat. Propala politika iz rata 1991–94. dokaz je za to.

Pet godina se borimo da okolnosti posmatramo shvatajući i druge. Demokratizacija društva, opraštanje, prihvatanje različitosti kao bogatstvo sveta, individualna odgovornost, premise su građanskog društva.

Nadu u pomirenje pružaju bezbrojni primeri solidarnosti: kada je Hrvat čuvao Srbina, Srbin spasao Muslimana, Musliman pomogao Hrvatima i tako se stvorio krug ljudi koji predstavljaju jedinu moguću budućnost.

Filozofija mira poznaje samo humanističku stranu života. Ona podstiče, spaja ljude sa svih strana sveta. Najveća dragocenost za ovih pet godina u tome je što sam stekla nove prijatelje u Hrvatskoj, Bosni i Hercegovini, Holandiji, Francuskoj, Americi, Norveškoj, Nemačkoj, Rusiji, Jugoslaviji.

Pištaljke nagotovs¹⁴⁰

Svakome ko se ovih dana vozio prepunim autobusima gradskog saobraćaja desilo se da se nađe usred žučne rasprave prvoboraca građanskih šetnji i onih sa druge strane političke barikade. Prebacivanja su uglavnom ista i svode sa na kvalifikacije

¹³⁹ *Tolerancija*, Društvo za mir i toleranciju, Bačka Palanka, br. 6, juli 1996, str. 1. Saradnja sa kolegama iz Bačke Palanke, ali i drugih krajeva bivše Jugoslavije, bila je rezultat osnivanja Koordinacije mirovnih organizacija za Istočnu Slavoniju, Baranju i Zapadni Srem 9. maja 1996. godine u Mohaču, Mađarska.

¹⁴⁰ *Naša borba*, Beograd, 24–25. maj 1997.

tipa: „Šta je sada bolje?“, ali i žalopojke: „Da smo znali šta nas čeka ne bismo se smrzavali“.¹⁴¹

Pokazuje se, tako, da nada probuđena na višemesečnom demonstriranju nekoliko stotina hiljada građana Beograda, Niša, Kragujevca i drugih gradova polako, ali sigurno bleedi. Sto dana po okončanju građanskog protesta, pištaljke ipak nisu zaboravljene. One su na sigurnom, i sada redovni učesnici zimskog protesta upozoravaju da se mogu upotrebiti i protiv onih koji su zimus bili na čelu kolone.

Osećam se prevarenom

Sigurno je da posle protesta lakše dišemo, jer smo se sami svojom solidarnošću izborili za tu pobjedu. Ipak, imam jako mnogo primedbi i osećam se prevarenom. Lideri koalicije *Zajedno* najmanje računa vode o nama koji smo stranački neopredeljeni i koji činimo apsolutnu većinu biračkog tela. Ne sviđaju mi se svađe, prebacivanja, pa i paranoja lidera koalicije *Zajedno*, od kojih neki, iako vlast ne čini ništa da poboljša izborne uslove, već ističu predsedničke kandidature. Stalno se bavimo nekim marginalnim pitanjima, kao što je promena imena ulica. Time se zamagljuju bitne stvari.

U Srbiji se otvaraju lokalne radio i TV stanice, što je sve znak otvaranja društva, a slažem se i sa odlukom beogradskih vlasti da neke kulturne manifestacije „skinu“ s budžeta. Za kulturu je uvek bilo najmanje para, zato je bolje uštedeti novac i ulagati u kvalitetnije festivale. Počinjem da verujem da će Beograd ponovo postati prestonica kulture.

Posle svega što se dešava, nisam sigurna da će ljudi ponovo s pištaljkama izaći na ulice. Protestovala sam zbog sebe i ne pada mi na pamet da sada štitim nečije paranoje. Jako se bojim da se eventualni budući protesti ne pretvore u četničke skupove. Umesto u takva okupljanja, pametnije je energiju trošiti na rešavanje životnih pitanja.

Pouke iz duge istorije angažovane umetnosti

Kreacija u mreži politike¹⁴²

Naša istorijska memorija govori da su umetnici u kriznim vremenima pokazali mnogostruka lica. Uostalom, kao celo čovečanstvo. Senzibilitet umetnika okrenut je pre svega svojoj kreativnosti. Lepota stvaralaštva je u opsesivnosti koja apsorbuje svet oko sebe. Imaginacija, kao viša ravan života, dovoljno je rečita sama za sebe. Ali društveni milje neprimetno ulazi u umetničko delo i onda kada se ono iskazuje kao čista apstrakcija.

Iskustvo prošlih vremena nam govori da su umetnici u prelomnim trenucima pravili angažovana dela ili bili sami društveno angažovani. Veliki antički dramatičar Eshil svojom trilogijom *Orestija* podržao je stvaranje suda, kao početak formiranja pravnog sistema jedne moderne države. U isto vreme to je i grandiozno umetničko delo.

¹⁴¹ Aluzija na tromesečne, danonoćne studentske demonstracije u Beogradu i širom Srbije u zimu 1996/97. godine.

¹⁴² *Danas*, Beograd, 20–21. septembar 1997, str. 10.

Dvadeseti vek je pun kontradiktornosti koje su se očitovale posebno u velikim ratovima. Marineti je 1914. godine pisao ekstatične pesme u slavu rata kao sledbenik Musolinija: „Rat je lep zato što služi veličini naše velike fašističke Italije.” U isto vreme, Hajnrih Man, Pol Kle i mnogi drugi duboko se protive ratu.

Ruska avangarda dvadesetih godina podržavala je boljševičku revoluciju. Ostala su remek-dela Maljeviča, Tatljina, Stanislavskog, Majakovskog iz tog perioda, ali su mnogi razočarani umetnici završili samoubistvom. Početkom veka, moderni duh igre Isidore Dankan i Loj Fuller pošao je nezastavljivim putem, koristeći američko osećanje demokratizacije. Za vreme balkanskih ratova 1912. godine, Isidora je pomagala siromašno, izbeglo albansko stanovništvo. Baletski modernisti Serža Djagiljeva nisu hteli da se vrate u SSSR.

Ipak su mnogi u svojim memoarima ostavili trag razumevanja za socijalne promene.

U Americi 1935. godine *New Dance League* pravi koncert za podršku Danu sovjetske mladeži, španskim republikancima a protiv rastućeg fašizma, igrajući između ostalog *Pesmu za sovjetsku omladinu* i *Non passaran*. Čuvena američka igranica modernog plesa Ana Sokolov 1937. godine priređuje resital protiv nadolazećeg nacizma u kome je pokazala visoki umetnički nivo.

Za vreme Drugog svetskog rata, u vreme nacizma, jedni su podržali Hitlera, kao Rihard Štraus i Fon Karajan, dok su drugi pružili otpor razornoj opasnosti. Mstislav Pijanovski, balet-majstor u trupi Ane Pavlove i koreograf *Don Kihota* u Beogradu 1931. godine, za vreme Drugog svetskog rata aktivan je učesnik pokreta otpora u Poljskoj. On biva otkriven i deportovan u logor gde je organizovao pozorišne predstave. Iako nisu mogli zaustaviti ratnu mašineriju, ostao je moralni stav umetnika koji nisu ćutke prešli preko Aušvica. Pitanja koja su se tada postavljala i koja još uvek lebde su sledeća: „Da li je posle takvog iskustva moguće prepoznati sadašnju opasnost? I šta umetnici mogu i hoće da učine?” Kroz celu istoriju može se pratiti koliko su umetnici doprineli otvaranju prostora novih svetova, a koliko su odmogli. Puno je propalih, pamfletskih dela, a malo pravih umetničkih kreacija upletenih u mrežu političke angažovanosti.

U novijoj istoriji pamtimo otpor svetskih umetnika Vijetnamskom ratu, nuklearnom oružju i opsadi Sarajeva. Veliki Moris Bežar izbačen je iz Portugalije u vreme diktatora Salazara pošto je govorio protiv fašizma. Anđelin Preljocaj, koji ovih dana igra na Bitefu, napustio je sa svojom trupom Tulon kada je na vlast došla ekstremna desnica. A mnogo je i ne tako slavni umetnika koji su se ugradili u borbu za demokratiju.

U velikim društvenim lomovima ljudi su se delili, isto kao i umetnici koji su se prilagođavali tim trenucima. Tada umetnik shvata da je deo nekog opšteg procesa, a koji će ga talas poneti zavisi od njegovog životnog stava. Svaki umetnik ima slobodu da sam odredi šta će sa sobom učiniti.

Od mladih dana, paralelno sa životom u umetnosti, bila sam zainteresovana i za svet u kome živim. Možda su otac i majka uticali na sestru i mene pričama o predratnom i ratnom životu u Beogradu i o traumama kroz koje smo prolazili posle rata. Velika kultura, osećaj pravednosti, svest o pogubnosti bilo koje ekstremne ideologije, materijalno poštenje i skromnost – bile su odlike mojih roditelja.

U najtežim vremenima mi se nismo odrekli naše prošlosti, ali smo živeli za bolju budućnost. Odrasla sam u atmosferi čekanja demokratskih promena. Nisam bila pristalica KPJ jer nisam verovala u autoritarnost i jednoulje. Kada je pluralizam najzad uhvatio korena i kod nas, prepoznala sam demokratske procese – spore, ali važne.

I umetnici su počeli da se raspoređuju po izbornim listama. Svako je izabrao ono što je smatrao da mu najviše godi. I to je deo scenske igre. Ali zakratko. Umetnici vole samo aplauz, a ne i gubitke.

Početak rata sam doživela kao kolaps kulture i naše civilizacije. Očekivala sam da pre svih umetnici pruže otpor ratu. Nisu. Mali broj je učestvovao u demonstracijama i u osnivanju Beogradskog kruga. Samo umetnici s velikim integritetom slobodno su izrazili svoj protest. Mnogi su otišli u druge zemlje. Pitala sam se kako je moguće da umetnici koji su spajali svetove, sada ćute. Zašto nasedaju stalnoj propagandi i ne protestuju zbog bombardovanja Narodnog pozorišta u Sarajevu, Zagrebu, Osijeku? Toliko je civila izginulo sa svih strana, a u Beogradu većina neće da zna šta se zapravo zbiva.

Umetnici su sa puno srca, u zimskim demonstracijama, pomagali studentski protest. Sasvim mali broj učestvovao je u svakodnevnoj šetnji. Prikazivanje javnosti je jače od građanskog osećanja. I ja, kao pristalica građanskog demokratskog, modernog društva, ne pristajem da se petokraka zameni crkvenim znamenjem, da se iz jedne ideologije ide u drugu, da prošlost bude važnija od sadašnjosti i budućnosti. Ne pristajem da se toliko bračnih parova i ljudi obogati od ljubavi prema Svetom Savi i Srbiji. I dalje čekam.

Zašto ste svi ćutali?¹⁴³

U listu *Danas* od ponedeljka pročitala sam dva teksta koja su me navela da vam se javim s dopunom.

Prvo je pismo Nataše Kandić, direktorke Fonda za humanitarno pravo, koja nekoliko godina pošteno radi veoma važan posao. Ovaj put Nataša reaguje na napad na glumca Envera Petrovcija. Želim da je podržim u svemu i da dodam:

Petrovci je oduvek bio izuzetno moralna ličnost, a to je ostao i u najtežim danima za njega i njegovu porodicu. Kao i stotine hiljada Albanaca, Enver je bio u izbeglištvu u Makedoniji kada sam bila u kontaktu s njim.¹⁴⁴ On nikada nije iskazivao mržnju, pa ni kada se vratio u Prištinu. Ostao je isti. Enver zna da na svim stranama ima kriminalaca i nemoralnih ljudi. Zato sam sa zaprepašćenjem čitala tekst njegove koleginice Danice Maksimović. Sada se oglašava Mile Nedeljković, čovek koji je oteo stan Enveru i izmišlja o „Enverovom neprijateljstvu”. Za svih ovih devet godina i tokom pet ratova u kojima je Srbija učestvovala imali smo „patriote” potpomognute od režima, koji za sebe grabe korist, na tuđ račun, naravno. Ostaje važno pitanje: Zašto ste ćutali? Zašto su svi ćutali? Na to se mora odgovoriti.

¹⁴³ *Danas*, Beograd, 11. novembar 1999.

¹⁴⁴ Jelena je zajedno sa glumcem Tihomirom Arsićem putovala početkom juna 1998. godine u Prištinu da bi razgovarala o političkoj situaciji sa studentima glume Envera Petrovcija. O tome: *Želja za puškom jača od pozorišta. – Naša borba*, Beograd, 10. juni 1998.

Drugo je tekst agencije Beta na 26. strani pod naslovom: „Škola treba da je lepa”.

Moram reći da sam iznenađena što profesor sociologije Mirjana Marković¹⁴⁵ želi da škola bude lepa. Naravno da je u pitanju nekadašnja njena škola u Požarevcu, a profesorka verovatno misli na svoj i ukus JUL-a. Da li Mirjana Marković zna da škole u Srbiji nemaju osnovna sredstva za rad? O ponižavajućim platama učitelja, nastavnika i profesora piše se svaki dan. Neka država dâ pare – sve škole će makar biti okrečene. Što se tiče „kontakta sa najvišim materijalnim i duhovnim dostignućima našeg doba”, predsednica Direkcije JUL-a bi morala da zna da su svi kontakti sa najvažnijim institucijama u svetu u sferi nauke, ekonomije, kulture i uopšte celog našeg života, pokidani ISKLJUČIVO POLITIKOM Slobodana Miloševića, tj. SPS-a, JUL-a i SRS-a. Škola je zavisna od vlasti u ovakvoj državi. Govoreći učenicima osnovne škole, predsednica Direkcije JUL-a Mirjana Marković ulazi u sopstvenu zamku, posebno kada poziva intelektualce da se ugledaju na Vuka Karadžića, pošto „jedni neuko i nadmeno smatraju našu kulturu samodovoljnom”. U prethodnom pasusu ona sa omalovažavanjem govori o „danas razvijenim zemljama” koje su pre 150 godina, u vreme rada Vuka Karadžića, bile na mnogo nižem nivou. Zašto profesorka sociologije nije deci objasnila da se stvari „dijalektički razvijaju”? Svojim mišljenjem da drugi intelektualci daju prednost kulturama drugih naroda, pa i onih koji su inferiorniji od nas (reč je o duhovnoj kulturi), prof. Mirjana Marković decu uči o „superiornoj” i „inferiornoj kulturi”, što ne postoji kao teza u savremenoj sociologiji kulture, niti u antropologiji. Šteta je što deca, a i nastavnici, slušaju nešto što je davno prevaziđeno i netačno. U stvari, pogubno za niz generacija.



„Mir u Bosni – proleće u Srbiji“,
Beograd, 3. april 1993.

¹⁴⁵ Supruga Slobodana Miloševića, predsednica JUL-a (Jugoslovenske ujedinjene levice).

Socijalno stanje u Srbiji i njegov uticaj na političku situaciju u zemlji¹⁴⁶

Imam neprijatnu dužnost da vas upoznam sa socijalnim stanjem u Srbiji. Ali to i nije tako težak zadatak. Kao prvo, podaci su ipak pristupačni: dobili smo ih od Federacije Crvenog krsta i polumeseca, Crvenog krsta Srbije, UNHCR-a, OCHA-e, Uneska i NVO-a iz naše zemlje. Ukrštanjem baze podataka dobili smo relativno precizne podatke. Drugo, realno stanje mi znamo, jer živimo u Srbiji i svi osećamo taj teret. Poseban problem je što se stanje iz dana u dan pogoršava i dobijeni podaci hitno moraju biti zamenjeni novim. To samo ukazuje kako je brz pad standarda građana među kojima su i izbeglice u Srbiji, tako da možemo govoriti o pravom propadanju jedne zemlje koja u vrtlog vuče sve za sobom. Parametri linije minimuma egzistencije, siromaštva i bede nisu kod nas isti kao u razvijenim zemljama ili zemljama u tranziciji. Na primer, smatra se da u normalnim uslovima na hranu ide 15% do 20% ličnih primanja, a preko toga je standard već veoma ugrožen. Siromaštvo nastupa kada se izdvaja 40% za hranu. U Srbiji, gdje je prosečna zarada zaposlenih oko 1.000 dinara, za četvoročlanu porodicu za hranu i osnovna higijenske sredstva treba izdvojiti 1.800 dinara. To znači: bez mesa, stanarine, elektrike, lekova, školskog materijala, prevoza itd. Ipak, kod nas se socijalno ugroženim smatra onaj ko nema nikakvih prinadležnosti, imovinu i ko je prijavljen u Centru za socijalni rad. Time se snižavaju nivoi bede i krije pravo stanje stvari. Naravno da su realne činjenice potpuno drugačije.

Unesko je zvanično objavio da je SR Jugoslavija sada na poslednjem mestu u Evropi po ličnim primanjima i rashodima.

U Srbiji (8 miliona stanovnika) ima 1,927 miliona zaposlenih sa prosečnom zaradom od oko 1.000 dinara. Nezaposlenih je, zvanično, skoro 1,5 miliona radnika; na prinudnom odmoru je već preko milion ljudi. Minimalni lični dohodak je 230 dinara. Socijalno ugroženih, prema već rečenim kriterijumima, ima 300.000. Na narodnim kuhinjama je oko 120.000 ugroženih.

Federacija Crvenog krsta i polumeseca i Crveni krst Srbije tražili su pomoć za 3 miliona stanovnika. Poseban problem su penzioneri kojih je 1,335 miliona sa prosečnom penzijom 1.100 dinara. Minimalna penzija za minimum staža za 15.000 penzionera je 250 dinara. Minimalna penzija sa maksimalnim stažom za 635.000 penzionera je oko 500 dinara. Poznate su prevare napravljene penzionerima u vezi sa plaćanjem elektrike.

U poslednjih 10 godina rata, na tlu bivše Jugoslavije, u Srbiju i Crnu Goru izbeglo je skoro milion ljudi. Međutim, mnogi nisu smeli da se prijave zbog mobilizacije, tako da zvanični podaci pokazuju nešto drugo. Govori se o oko 700.000–800.000 izbeglih i raseljenih lica. Njihovi statusi su još nerešeni, tako da u kolektivnim centrima ima još uvek izbeglih od 1991. godine, sve do najnovijih raseljenih lica sa Kosova. Humanitarne pomoći za stare izbeglice skoro da i nema (sem za decu i stare preko 65 godina). Posla nema ni za lokalno stanovništvo, a izbeglice koje rade kod privatnika često budu prevarene i rad im se ne plaća. Oni nemaju

¹⁴⁶ Referat sa Okruglog stola: *Nevladine organizacije i politika – put do promena*, Društvo za toleranciju, Bačka Palanka, 4–5. decembar 1999 (izdato februara 2000), str. 9–13. (U sadržaju: *Socijalno-ekonomska slika Srbije i njen uticaj na opšte stanje u društvu*) Jelena Šantić je učestvovala kao predstavnik Grupe 484.

kome da se žale. Mnogi, i lokalno stanovništvo i izbeglice, nemaju mogućnosti da plaćaju osnovne potrebe: stanarinu, električnu, telefon, lekove kojih je sve manje na tržištu. Sa zakašnjenjem i od godinu dana stižu dečji dodaci, invalidnine, trudničke nadoknade koje su minimalne (od 200 do 400 dinara). A zna se da su to sve veoma ugrožene kategorije žitelja.

Nestašice energenata: benzina, nafte, gasa, mazuta, zatim osnovnih životnih namirnica: mleka, ulja, šećera itd. veoma otežavaju stanje i onako ugroženog stanovništva.

Svemu ovome mora da se doda i u kakvom su stanju institucije koje treba da služe građanstvu. Zdravstvo je u kritičnom stanju. Bolnice nemaju ni hrane koja je propisana bolesnicima, niti osnovnih sredstava za operacije, laboratorije, lečenje itd. Lekovi su u velikom deficitu a većina građana nema mogućnosti da ih kupi u privatnim apotekama. Lekari i sve medicinsko osoblje vrlo su malo plaćeni (1.000–2.000 dinara).

Škole nemaju novca da kupe ni stara ni nova nastavna sredstva za učenje i ogleadne predmete. Nastavnici i profesori su na minimalnim platama (1.200–1.600 dinara). Univerzitet je poseban problem u našem društvu. Zbog rata i zakona o Univerzitetu veliki broj vrsnih stručnjaka je napustio posao; mnogi su bili izbačeni, a mnogi nastavili karijeru u inostranstvu. Sredstava za rad ni u visokoškolskim ustanovama nema, tako da sasvim nedostaju naučna pomagala koja su neophodna za napredak društva. Komunikacija sa univerzitetima u svetu je prekinuta. Profesori univerziteta su sa svojim malim primanjima potpuno degradirani. Postoje mnogi slučajevi da univerzitetski profesori u penziji gladuju. Kultura postaje zatvorena i provincijalizovana.

Intelektualna elita je definitivno ponižena, kao, uostalom, i svi građani.

Poznato je da je veoma mali broj fabrika radio pre bombardovanja NATO-a, a posle razaranja taj problem se još povećao. Siva ekonomija je vladala i pre NATO napada i još uvek vlada. Ne postoje normalni tokovi novca, tako da je kurs deviza kod uličnih prodavaca jedino merilo vrednosti. Nepostojeća strategija vlasti za ovakvo socijalno stanje u Srbiji odlična je osnova za dugogodišnju represiju, korupciju, kriminalitet i nelegalno bogaćenje na račun običnih građana. Primer je izjava Mihalja Kertesa, direktora Carine, inače rođenog u ovom gradu (Bačka Palanka), „da je prodaja benzina na ulicama sasvim legalan posao”. To je moguće samo u ovakvoj Srbiji.

Stalno se nameću novi porezi i nameti za koje se ne zna u koje svrhe se troše.

Bogata Vojvodina je opljačkana od centralizovanog Beograda.

SRJ ima skupu administraciju: saveznu, republičku i pokrajinsku (Vojvodina i Kosovo u egzilu). U Skupštini Republike Srbije ne može da se stavi na dnevni red niti u obliku diskusije bilo koji gorući problem za koji vladajuća koalicija neće da glasa. Uopšte se ne diskutuje o socijalnom stanju u zemlji.

Kada se sagledaju sve ove činjenice, koje sam želela da prikažem u najkraćim crtama, jasno je da to mora imati i duboke političke konsekvence. Moram podsetiti da su građani Srbije već deset godina suočeni sa ucenama ratne politike aktuelnog režima, personifikovanog u Slobodanu Miloševiću i dr Miri Marković. Životno ugroženi, zaslepljeni nacionalističkom propagandom, građani su se postepeno odriicali svojih normalnih potreba. Ljudi su polako tonuli u beznađe,

ne primećujući da su ozbiljno na pragu bede. Ratno okruženje oduzelo je moć da se ljudi ozbiljno zapitaju nad svojim životima. Samo je manja grupa aktivista iz NVO-a i nezavisnih medija na vreme ukazivala na to koje su konsekvence rata i šta se realno dešava u zemlji. Podsetiću vas da smo mi iz Centra za antiratnu akciju još 1991. godine nosili transparent na demonstracijama na kojem je pisalo: *Veliki hleb – mali tenk. Veliki tenk – mali hleb.*

Nismo bili shvaćeni.

Bombardovanje Jugoslavije od strane NATO-a unelo je užasnu pometnju u glavama ljudi. Ugroženi sa svih strana, od režima unutra i agresije spolja, ljudi su masovno počeli da se povlače i sami podnose neimaštinu. Kako razgovarati o demokratiji kada su ljudi gladni, hladno im je i očekuju još goru borbu za egzistenciju. Građani su izgubili poverenje i u režim i opoziciju.

Ipak su se javili hrabri pojedinci i grupe koji neće da pristanu na stalnu uce-
nu režima. Mnoge stranke, pojedinci, NV organizacije, studentske organizacije, novoosnovani Građanski parlament u Srbiji traže od aktuelnog režima da, ako ne može da reši nagomilane probleme u kojima se zemlja našla, pusti nekog drugog da to pokuša. Poštenu izbori su jedini pravi put za koji se zalažu svi dobronamerni građani. Međutim, kao i do sada, nikakav odgovor ne stiže, sem povećane policijske represije, suđenja neistomišljenicima i svakim danom sve većeg pada životnog standarda.

Ako je beda socijalno-patološki proces osiromašenja koje se nastavlja, povećava se mogućnost velikog bunta ljudi. Taj proces se već vidi kao nezaustavljiv i može biti jako opasan i poguban za bilo koje racionalno rešenje. Socijalno stanje u Srbiji je pred pucanjem. Režim je i ovaj put sam gurnuo ljude u beznađe. Koje je rešenje – ubrzo ćemo svi znati. Zato moramo svi biti aktivni u traženju legalnih promena za dobrobit građana i celog društva.

Borba za drugost¹⁴⁷

Dejan je pripadao veoma značajnom gej pokretu za demistifikaciju i otvaranje društvenih procesa priznavanja drugosti. Tu drugost je prihvatao i u pozorištu. Pisao je o pozorištu i sebi dosledno, nikako nije pristajao na srpsku realističnu scenu, već je kao esteta, baš kao i čovek koji je ceo život posmatrao u višoj ravni sa estetske strane, i teatar posmatrao u alternativnim oblicima.

Upoznala sam ga 1991. godine u Centru za antiratnu akciju. Od početka mirovnog aktivizma strašno mi je imponovao zato što je istinski, kao i svi mi koji smo započeli taj pokret, prišao iz nepristajanja na militarizam, nepristajanja da se ubistvima bilo šta rešava. Grozio se bilo čije ugroženosti. Taj etički stav je bio njegova suština i njegova veličina. Sve što je radio – radio je dosledno sebi. Protiv militarizma, protiv rata, održavao je sva svoja prijateljstva u celoj bivšoj Jugoslaviji; ni sa kim nije hteo da kida odnose; nasuprot tome – stalno ih je tražio.

Kada je prišao Ženama u crnom, izuzetno brzo je živeo.

¹⁴⁷ Tekst izgovoren na komemoraciji: „Sećanje na Dejana Nebrigića”, održanoj u Centru za kulturnu dekontaminaciju, Beograd, 11. januara 2000; objavljen u: *Žene će pamtili – žene za mir*, izd. Žene u crnom, Beograd 201, str. 424–425.

Na svoj rođendan, u podne 28. XII 1999, pozvao me je i rekao: „Jelena, zovem vas da mi čestitate rođendan”. Pričali smo ceo sat. Mi smo, naravno, imali razgovore o pozorištu, o kriznim situacijama, o kampanji oko homofobije. Čini mi se da je stvarno ubrzano živeo. Bavio se pozorištem vrlo intenzivno – pa je i to ostavio; bavio se ŽUC-om¹⁴⁸ jedno vreme – i to je ostavio. Išao je na nešto drugo. A sve što je radio, radio je jako dobro. Grabio je napred, žurio da sve što radi – radi dobro, da bi onda uhvatio neki novi segment života. U tom hvatanju segmenata života, umeo je ponekad da se izgubi. Pred smrt, kada je imao u Medija centru konferenciju za štampu, odjednom sam primetila kako se menja. U toj brzini – iznenada se negde smirio. Počeo je da sazreva; bližio se tridesetim godinama.

Tridesetog decembra 1999.¹⁴⁹ zove me sestričina Jelena¹⁵⁰ i kaže da je čula da je Dejan ubijen. Odmah sam pozvala Fond i Nataša¹⁵¹ mi je ispričala kako je sve to strašno bilo. Moram reći da je to bio veliki šok, ali onaj ko poznaje Dejana morao je znati da on neće umreti obično. On je, jednostavno, bio čovek koji nije bio običan; bio je ekscentričan, dosledan, vrlo pošten u onome što je radio. Bio je poštovan, ali ta njegova ekscentričnost ga je vukla u one vode za koje ste samo predosećali da iza njih ne može biti normalan kraj. Kada smo Nataša i ja govorile o tome, rekla sam: „Da, on je često govorio o smrti”. On je često govorio o smrti, umeo je da zaplače i kaže kako nema snage. U stvari, imao je snage. Stalno je išao napred, međutim, toliko se borio, toliko je bilo strana na kojima je morao da dokazuje da ima pravo na svoje, da mu je najteže padalo kada su ga odbijali i kada nisu hteli da shvate da on ima pravo na svoje. On je ostavio veliki trag, trag tog etičkog stava o pravu na drugost u svim segmentima života.



Centar za kulturnu dekontaminaciju,
Beograd, 10. decembar 1996.

148 Žene u crnom, jedna od najaktivnijih mirovnih organizacija i boraca za ljudska prava na prostoru bivše Jugoslavije; Jelena je često učestvovala u njihovim akcijama.

149 U originalnom tekstu je pogrešno navedena 2000. godina.

150 Jelena Subotić.

151 Nataša Kandić, jedna od osnivačica i bivša izvršna direktorka Fonda za humanitarno pravo.

Jelena Šantić: **Dopisi, pisma, izveštaji, akta, proglasi**

Konferencija *ELIA*

Oružje umesto škola i univerziteta – smrt i razaranje umesto umetnosti¹⁵²

U ovom trenutku mi je teško da govorim o visokom školstvu i obrazovanju baletskih umetnika u Jugoslaviji, kada je u mojoj zemlji pravi rat.

Bezumlje je zavlдалo i svakodnevno ginu deca, žene, stari, mladi. Moje kolege oblače uniforme, pucaju jedni na druge. Mnogi se od straha kriju ili su se krili po skloništima. Drugi beže s jednog kraja Jugoslavije u drugi. Iako je Beograd u ovom trenutku pošteđen razaranja, ja duboko saosećam sa narodom i kolegama koji žive u panici. Ponižavajuće situacije su na sve strane. Vreme u Jugoslaviji je stalo, skazaljke sata se vraćaju unazad. Prostor jedne multinacionalne i multikulture sredine pretvara se u pakao. Filozof Derida piše o toleranciji i različitosti kao bogatstvu naše civilizacije, a mi u Jugoslaviji zbog različitih mišljenja, prisustvuemo ratničkim igrama i koreografijama smrti.

Kako je problem umetnosti igre kao suštine čovekovog bića zajednički za sve baletske umetnike sveta, ipak se moram okrenuti pozitivnoj strani života i verovati da će u budućnosti jednoga dana mladi ljudi doneti novi kvalitet mišljenja i života kod nas. U ime njihove budućnosti upoznaću vas sa tim šta se dešava sa visokim školstvom u našoj umetnosti u još uvek jugoslovenskom prostoru.

U Hrvatskoj postoje tri velika baletska ansambla – Zagreb, Split, Rijeka. Slovenija ima ljubljanski i mariborski ansambl. U Srbiji postoje tri baletske kuće – u Beogradu, Novom Sadu (Vojvodina) i u Prištini (Kosovo i Metohija). Sarajevo u Bosni Hercegovini i Skoplje u Makedoniji imaju po jedan baletski ansambl. U svim ovim centrima postoje baletske škole za školovanje baletskih igrača. Sistem školovanja još uvek se bazira na principima i programu sovjetskih škola. To su osmogodišnje škole, koje sveobuhvatno obrazuju igrače.

Pored mnogih različitosti naših republika, nažalost, zajedničko im je to da nijedan od jugoslovenskih centara nije osnovao univerzitet za obrazovanje igrača, pedagoga, koreografa i teoretičara. Mi imamo veoma bogatu folklornu baštinu, imamo niz imena poznatih svetskoj baletskoj javnosti: Milorad Mišković, Milko Šparemblek, Pio, Pina i Veronika Mlakar, Mia Slavenska, Duška Sifnios, Dimitrije Parlić... Gde je suština problema i koje su negativne unutrašnje snage koje su onemogućile veće baletsko obrazovanje kod nas? Konsekvence toga su dugogodišnja stagnacija nekada velikih potencijala baletske umetnosti. Razloge ćemo potražiti u istorijskim, političkim i socijalnim okolnostima.

Između dva svetska rata širom Kraljevine Jugoslavije osnovani su baletski i privatne škole, koje su držali ruski emigranti posle Oktobarske revolucije. Tada je postojao zavidan nivo baleta u Beogradu, Zagrebu i Ljubljani. Posle završetka II svetskog rata najbolji baletski umetnici su od komunizma pobjegli u

¹⁵² Tekst nastupa Jelene Šantić na Prvoj konferenciji *ELIA* – Evropske lige instituta umetnosti, održanoj u Budimpešti 9. oktobra 1991 (tekst čitan na engleskom jeziku).

inostranstvo. Dolaskom totalitarne vlasti menjaju se svi suštinski društveni odnosi. U tim prvim godinama, balet se ponovo konstituiše i otvaraju se državne baletske škole, jer su privatne škole zabranjene. Balet je ponovo u usponu, bio je podržavan kao dobra propaganda novog režima. Tada se u Beogradu pojavio prvi pokušaj da se škola podigne na akademski nivo. Međutim, nije bilo nikoga ozbiljno zainteresovanog za dalje usavršavanje naše umetnosti. Preovladalo je malograđansko shvatanje da su balet i igra samo zabava i da nisu potrebna veća ulaganja, za šta smo i sami krivi, jer se nismo borili za bolju budućnost. Možda je tada izgubljena mogućnost da nađemo sponu sa našim vizantijskim precima i ponovo postanemo deo evropske kulture. Još šezdesetih godina postojale su velike društvene protivurečnosti, vlast je bila zauzeta marksističko-samoupravnim ukidanjem države, s danas vidljivim tragičnim posledicama. Omasovljenje kulture nije donelo civilizacijski pomak, već jaku supkulturu. Još davno osnovane umetničke akademije: muzička, likovna, primenjena, teatarska i filmska, nisu otvarale vrata baletu.

U kriznim osamdesetim godinama u Beogradu se pokušalo s osnivanjem Baletskog odseka na Fakultetu dramskih umetnosti. Bila sam jedan od retkih studenata koja je završila tu dvogodišnju školu za baletskog pedagoga. Zbog uskraćivanja sredstava ovaj odsek je ukinut.

I svi ostali centri su se borili s istim problemima i svi smo nedostatak sopstvenih školovanih kadrova rešavali dovođenjem gostujućih pedagoga i koreografa. Manji broj jugoslovenskih baletskih umetnika je školovan u inostranstvu, uglavnom u SSSR-u.

U postkomunističkom svetu jedino sredine sa veoma jakim baletskom tradicijom su uspele da donekle ublaže nastajuće probleme naše profesije.

Međutim, sada se javlja svest o tragičnom položaju baletske umetnosti, pa Novi Sad pri Akademiji umetnosti osniva Odsek za moderan balet. Nadam se da će jednoga dana ovaj pokušaj da preraste u Akademiju za igru i balet. Zagreb i Ljubljana, uprkos pokušajima osnivanja kurseva za pedagoge i koreografe, nisu mogli umanjiti nedostatak visoko sistematizovane škole. Moram napomenuti da su u svim ovim kriznim godinama, lični interesi i stalna borba za opstanak, nadvladali suštinsku potrebu za osnivanjem akademije.

U Beogradu je završen plan za izgradnju nove osmogodišnje baletske škole, u koji je uključen i deo za budući univerzitet i antropološki institut za multidisciplinarno istraživanje izvesnih domena igre.¹⁵³ To bi trebalo da bude škola ne samo za reproduktivne umetnike već škola u kojoj bi se temeljno istraživala i sistematizovala dosadašnja iskustva u cilju napredovanja ka budućnosti. Imala bi i nacionalni i internacionalni karakter. Nadam se da ćemo uz pomoć kolega iz Evrope i celoga sveta uspeti da dosegamo standarde, davno postignute i prihvaćene svuda oko nas.

Ali šta reći kada novac ide na oružje, kada je na mesto kulture – došla mržnja? Kraj XX veka, kraj milenijuma, kraj velikih ideologija, a mi u Jugoslaviji, umesto demokratije – nastavljamo krvavi tok istorije.

Znam da moj krik nije dovoljan za gluve republičke lidere i generale koji decu šalju u smrt, ali moja etika, kao i uvek, polazi od osnovnog humanističkog načela, prava na život, prava na različitost i slobodno mišljenje.

¹⁵³ Ovaj plan ni do 2020. godine nije realizovan.

Moći igre – tako velike u današnjem svetu umetnosti – za nas u Jugoslaviji možda predstavljaju svetliju budućnost.

* * *

POMOĆ ZA MIR¹⁵⁴ – Balerina Jelena Šantić na svečanosti Evropske lige instituta umetnosti održanoj u Budimpešti:

Mi u Jugoslaviji, umesto demokratije, nastavljamo krvavi kurs iz istorije. Prostor jedne multinacionalne i multikulturne sredine se pretvara u pakao. Bezumni rat je zavladao i svakodnevno ginu žene, stari i mladi. Kulturni i istorijski spomenici se uništavaju. Opasnost se nadvila nad Dubrovnikom.

Potrebna nam je pomoć za mir.

Humani principi, glas i most kulture *ELIA*, treba da pošalje poruku Predsedništvu Jugoslavije, srpskim i hrvatskim liderima i ministrima za kulturu:

- da prestane ubijanje nevinih ljudi;
- da prestane uništavanje kulturnih spomenika;
- da STANE RAT.

U ovom momentu evropsko vreme za Jugoslaviju je stalo.

Prijava skupa

Mir u Bosni – proleće u Srbiji¹⁵⁵

MUP Republike Srbije

Odeljenje unutrašnjih poslova Stari Grad

Beograd, Majke Jevrosime 3

Želimo da vas obavestimo da će *Centar za antiratnu akciju*, u saradnji sa *Beogradskim krugom*, *Građanskim savezom Srbije* i drugim mirovnim organizacijama, organizovati mirovnu manifestaciju pod nazivom *MIR U BOSNI – PROLEĆE U SRBIJI*. Manifestaciju održavamo povodom godišnjice rata u Bosni i Hercegovini.

Manifestacija će se održati u subotu, 3. aprila 1993, sa početkom u 12 časova.

Planirano je da građanke i građani okruže u mimohodu Saveznu skupštinu i polože cveće za sve žrtve rata. Takođe je planirano da se prikupi pomoć za Sarajevo: sveće, vitamini i baterije za tranzistore. Ponećemo svoje kutije i nakon okončanja manifestacije, naša kola će odneti prikupljenu pomoć. Očekujemo da ćemo uspeti da nabavimo golubove koji bi na kraju manifestacije poleteli. Tako ćemo označiti kraj skupa.

Nisu planirani nikakvi govori niti ozvučenje.

Planirano je da skup traje oko jedan sat.

Očekivani broj učesnika: od 1.000 do 3.000. S obzirom na planirani broj učesnika, nije planirano zaustavljanje saobraćaja.

¹⁵⁴ Ovaj fragment Apela, koji je J. Šantić pročitala u Budimpešti, na sastanku *ELIA*, objavljen je pod nazivom: *Pomoć za mir*. Jelena Šantić na svečanosti Evropske lige instituta umetnosti održanoj u Budimpešti, *Borba*, Beograd, 12. oktobar 1991.

¹⁵⁵ Dopis Ministarstvu unutrašnjih poslova, aprila 1993 (u porodičnoj dokumentaciji).

Članice i članovi naših organizacija će se starati oko održavanja reda i javićemo se vašim organima. Naših redara biće oko dvadeset.

Budući da je skup mirovni, molimo vas za odgovarajuće obezbeđenje od eventualnih provokatora skupa.

U prilogu prilažemo tekst letka¹⁵⁶ za skup.

Zahvaljujemo na saradnji,
Centar za antiratnu akciju
Beograd, 1. april 1993.

Zorica Trifunović, s. r.
Jelena Šantić, s. r.

Beleške

Beograd–Strazbur–Pariz¹⁵⁷

Svest da svaki dan umireš jer umiru ljudi i deca u ratu oko tebe, jer umiru kako drugi hoće, umiru ne znajući zašto se sve to baš tako dogodilo, ta svest mi daje i snagu da se smrt mora prevazići. Bežim u posao, bežim a znam da i ja više ne postojim. Živim san, pravog života više nema.

Šarlota Salomon rođena je aprila 1917. u Berlinu, umrla u Aušvicu septembra 1943. Porodice Grunewald – Solomon – „Život ? ili Teatar?”

Plać etrurske princeze¹⁵⁸

Iz četiri prirodna elementa rađa se etrurska princeza. Svet veseo. Ulaze osvajači – (Grci?), krvavo-okrutno; ona se predaje i odlazi (sa koferom) u sledeće vekove koji joj pružaju nešto lepo – ali se uvek završava okrutno.

Novi vek – vek melanholije i odjednom – strašna okrutnost, krv – njena nemoć.

Radost – život

Melanholika našeg sećanja, proleće –

Krvavi osvajači, leto –

Tragedija nestajanja, jesen –

Totalitarizam, zima –

¹⁵⁶ Letak i tekst letka nisu sačuvani. Ova manifestacija je održana bez izgređa. Jelena Šantić je o tome objavila tekst (koji je uključen i u ovu knjigu) u: *Glas. Mir i ljudska prava*, Centar za antiratnu akciju, Beograd, bilten br. 2, april 1993, str. 1; isti tekst objavljen na engleskom: “Peace in Bosnia – Spring in Serbia”, *Voice. Peace & Human Rights*, Council for Human Rights, Belgrade, Bulletin no. 2, April 1993, p. 1. Preštampano u: *Republika*, Beograd, god. V, br. 66, 15–30. april 1993.

¹⁵⁷ Beleške rukom na parčetu papira tokom puta Beograd–Strazbur–Pariz, pisane verovatno u leto 1993.

¹⁵⁸ Pisano na poledini lista.

Dopis

Fondu za otvoreno društvo Jugoslavije¹⁵⁹

Zmaj Jovina 34

Beograd

Molim Fond za otvoreno društvo Jugoslavije da mi omogući odlazak na evropsku konferenciju pod nazivom „Tri godine posle Dejtona: šta je mir danas i sutra na Balkanu” koju organizuje *Mouvement de la Paix*. Ovaj internacionalni skup, na kome će učestvovati i mirovni aktivisti iz bivše Jugoslavije, održaće se od 20. do 22. novembra u Ferney-Voltaireu (Francuska, preko puta Ženeve). Podsećam da sam bila učesnik prethodne konferencije u Arbresle Couventu i da je ovo nastavak s novom temom.¹⁶⁰

Francusku vizu sam dobila besplatno.

Potrebna finansijska sredstva za učešće na skupu pod nazivom „Tri godine posle Dejtona, šta je mir danas i sutra na Balkanu” su:

◊ put BGD–Pariz, avion 390\$

◊ Paris–Lion–Ferney–Voltaire, voz 100\$

◊ dva noćenja 100\$

◊ hrana dva dana 65\$

Ukupno 655\$

◊ taksa za izlazak iz SRJ 100 din

15. X 1998.

Jelena Šantić

Beograd, Ivana Milutinovića 86

Pismo Desanki Raspopović¹⁶¹

Draga Deso,

Kao što vidiš, situacija se strahovito komplikuje i svi strahujemo od velikog rata. Ja, naravno, nastavljam da radim za naše Zapadne Slavonce koji su rasuti svuda po bivšoj Jugoslaviji. Veliki problem su nam slučajevi – ljudi koji su još uvek u zatvorima i nemaju nikakvu pravnu zaštitu. Advokatima iz Jugoslavije nije dozvoljeno da dođu u Hrvatsku. Da li je moguće obratiti se nekome, i kome se obratiti, za neki fond kojim bi se mogao pomoći rad advokata u Hrvatskoj Čede

¹⁵⁹ Popularni naziv: Sorošev fond. Jelena nije prisustvovala ovoj konferenciji, verovatno zbog zdravstvenih razloga.

¹⁶⁰ Na mirovnoj konferenciji je bila u leto 1994. godine.

¹⁶¹ Pismo od 3 stranice upućeno početkom maja 1995. faksom Desanki – Desi Raspopović, aktivistkinji iz Pariza, na broj: 99 331 435 40 951. Sačuvana samo prva stranica.

Prodanovića¹⁶² i drugih? Takođe, molim da se potvrda koju prilažem¹⁶³ hitno dostavi Veljku Džakuli¹⁶⁴ preko Zagreba. U ovom slučaju porodica Đorđa Kovačića treba da traži od policijske postaje u Pakracu dozvolu za njegov ulazak u Pakrac.

Ovo nam je jako hitno.
Puno, puno te pozdravljam,

Jelena Šantić

Molim da iz Pakraca hitno pošalju dokument nazad meni u Beograd.¹⁶⁵

Saopštenje za javnost Centra za antiratnu akciju (1)¹⁶⁶

Pri Centru za antiratnu akciju osnovana je Služba za zaštitu prava izbeglica iz Krajine. Grupa pravnih eksperata baviće se ostvarivanjem prava izbeglica koja su propisana odgovarajućim međunarodnim konvencijama i sadržana u aktima Republike Hrvatske i SR Jugoslavije, kao i pravima vezanim za zaštitu i raspolaganje imovinom u zemlji iz koje su izbegli, te osnivanjem prava za povratak.

Aktivisti Službe dežuraju svake srede od 18 do 20 časova u prostorijama CAA, Ulica kralja Petra 46. Dežurni telefon je 635-813, u istom terminu.

Beograd, 11. septembar 1995.

Za Centar za antiratnu akciju
Jelena Šantić

Saopštenje za javnost Centra za antiratnu akciju (2)¹⁶⁷

Interesovanje izbeglica za rad novoformirane Službe za zaštitu prava izbeglica iz Krajine potvrđuje opravdanost postojanja ove Službe. Kako je dosadašnji rad pokazao, izbegla lica najviše interesovanja pokazuju za mogućnost i način povratka, te za zaštitu imovinskih prava nad imovinom koja je ostala u Republici Hrvatskoj.

Aktivisti Službe i dalje dežuraju svake srede od 18 do 20 časova u prostorijama Centra za antiratnu akciju, Ulica kralja Petra 46. Dežurni telefon je 635-813.

26. septembar (1995)

Za CAA
Jelena Šantić

¹⁶² Čedo Prodanović, advokat iz Hrvatske.

¹⁶³ Potvrda nije sačuvana.

¹⁶⁴ Veljko Džakula, nekadašnji potpredsednik vlade i ministar privrede Republike Srpske Krajine, od 1992. do razlaza sa predsednikom Milanom Martićem početkom 1993. godine.

¹⁶⁵ Dodato rukom, uz crtež srca u kojem je natpis: Pakrac.

¹⁶⁶ Zaglavlje Centra za antiratnu akciju, Beograd, Ul. kralja Petra 46. Nije poznato da li je, gde i kada objavljeno ovo Saopštenje namenjeno izbeglim licima.

¹⁶⁷ Zaglavlje Centra za antiratnu akciju; po svoj prilici pisano 1995. godine. Nije poznato da li je, gde i kada ovo saopštenje, namenjeno izbeglim licima, objavljeno.

Izveštaj sa puta u Berlin (maj 1999)¹⁶⁸

Radni boravak u Berlinu bio je važan jer su ljudi bili veoma zainteresovani da čuju prave vesti o događanjima u Jugoslaviji. Vidna je podela na Nemce bivšeg Istoka, koji su potpuno protiv bombardovanja, i iz bivše Zapadne Nemačke, koji su manje aktivni i više su 'za'. Jedina stranka koja se odmah opredelila protiv oružane intervencije je bio PDS.¹⁶⁹ Stranka Zelenih je podeljena, dok je u SPD¹⁷⁰ dve trećine 'za', a jedna trećina 'protiv' bombardovanja. CDU¹⁷¹ je takođe 'za'. I pored nedostatka kompletnih vesti, ipak se oseća svakodnevna promena u javnom mnjenju. Sve više prevladuje 'protiv' (smatra se da je 52% protiv bombardovanja). Takođe, sve je više mladih koji su 'protiv'.

Naišla sam na dobar prijem posle izlaganja, što se vidi iz štampe. Takođe, primetna je iskrena želja da se NVO sektor pomogne. Posebno su zainteresovani sindikati. Svi su svesni da je u radu na rekonstrukciji moguća krađa i velika zarada i zato se sve više predlažu alternativni programi.

Karin Hopfman, parlamentarka u gradskoj skupštini i moj domaćin, jako je dobro organizovala i isplanirala moju posetu.¹⁷²

Pismo

Nosim stid i nelagodu¹⁷³

Poštovani gospodine Soldatoviću,¹⁷⁴

Hvala Vam na Vašem komentaru *Grešni pojedinci iz gomile* u listu *Danas*. Slažem se da su neki izrazi preblagi za sve što se dogodilo od 1991. godine. Želim da Vas podsetim da je moj intervju dat u vreme najčešćih bombardovanja i oštre cenzure štampe. Za masakre, silovanja i etnička čišćenja koja su se sprovodila nad civilima i u moje ime (jer sam državljanin SRJ) nema prave reči koja to može da opravda ili kvalifikuje. Kao što kažete: „posledice su istorijske i katastrofalne”. Istina je da je srpsko rukovodstvo (oličeno u Slobodanu Miloševiću) od 1987. vodilo gušenju demokratskih pokreta kod nas, pre svega morbidnom propagandom, a od 1991. do danas vodilo pet ubilačkih i samoubilačkih ratova: u Sloveniji, Hrvatskoj, Bosni i Hercegovini, na Kosovu sa OVK i albanskim civilima i sa NATO.

¹⁶⁸ Deo Izveštaja sa puta u Berlinu od 8. do 18. maja 1999; povodom obeležavanja kraja II svet-skog rata i NATO bombardovanja SR Jugoslavije, grupa mladih aktivista, na čelu sa socio-logom i rok pevačem Hansom Spulstrom, pozvala je Jelenu da svedoči o stanju u tadašnjoj Jugoslaviji tokom bombardovanja. Mesto u berlinskoj opštini Marcan–Helersdorf, na kojem je Jelena tada održala govor, proglašeno je 2003. godine *Parkom mira Jelene Šantić*. Kasnije je u Berlinu nastala Grupa 485 koja je pomagala aktivnosti Grupe 484 u radu sa izbeglim licima.

¹⁶⁹ Partija demokratskog socijalizma.

¹⁷⁰ Socijaldemokratska partija.

¹⁷¹ Hrišćanska demokratska unija.

¹⁷² Nije naznačeno kome je ovaj Izveštaj upućen.

¹⁷³ *Danas*, Beograd, 29. juni 1999, str. 8.

¹⁷⁴ Autor novinskog teksta u listu *Danas*.

Ja sam svoje očajanje i užas preusmerila u konkretan rad protiv mržnje, nacionalizma, šovinizma, parafašizma i nasilja. Kao što kažete, „mi smo u manjini”. Na našu tragediju. Zato se preispitujem i nosim stid i nelagodu, da li sam baš sve učinila da do tragedije ne dođe? Zašto se više ljudi nije priključilo aktivnom učesću protiv takve pogubne politike?

Danas, posle svih ratova i tolikih žrtava srpskog režima, ostaje odgovornost Slobodana Miloševića i svih koji su učestvovali u planiranju, naređivanju i egzekucijama. Pre svega, građani SRJ moraju saznati šta se stvarno zbivalo ovih 12 godina. Samo tako možemo očekivati da postanemo društvo koje će poći putem poštovanja, normalne komunikacije sa susedima i svetom i da nam lepša budućnost bude važnija od opsesivne prošlosti.

Pozdravljam sve hrabre ljude¹⁷⁵

Pozdravljam sve hrabre ljude... koji su se danas ovde okupili, da se u prelomnim trenucima za našu budućnost suprotstave autoritarnoj, lažljivoj i destruktivnoj politici Slobodana Miloševića, dajući nadu ovoj već 12 godina razaranoj zemlji. Građanska neposlušnost je naše pravo. To je naš jedini izbor kada pred sobom imamo vlast Slobodana Miloševića i Mire Marković koji su za sve ove godine vladali Jugoslavijom kroz ratove. Samo da se podsetimo s kojim lažima se slala naša vojska u Sloveniju, Hrvatsku, Bosnu i Hercegovinu, Kosovo i sa kakvom bezosećajnošću i bezobzirnošću se odnose prema mladićima i deci koji su tamo izginuli ili ostali osakaćeni. Svi osećamo kako se završila katastrofalno vođena politika u odnosu na Evropu, svet i NATO.

Ekonomski kolaps, potpuno osiromašeno stanovništvo, kulturni i civilizacijski pad, uništene važne državne institucije, korumpirano sudstvo, ukidanje slobodne misli i medija, poniženo školstvo i zdravstvo, nauke više ozbiljno nema, izolacija od sveta, sve je to lice današnje Srbije za koje je Milošević najodgovorniji.

Samo uz našu istrajnost sa političke scene Srbije i Jugoslavije otići će Slobodan Milošević i svi koji su učestvovali u takvoj vlasti.

Svi mi želimo da živimo kao normalan svet. Borićemo se za poštovanje svake ličnosti, za kulturu koja neće biti partijska propaganda, već stvarni odraz kreativne vrednosti ljudi, za poštenu zaradu, bolje školovanje, profesionalno sudstvo i uopšte, drugačiji život.

Zato moraju doći novi ljudi sposobni i poštenu, a ja verujem da oni znaju da su promenljivi.

A sada pozdravljam i one koji žele da nam se pridruže, a još se dvoume. Ja, kao član nevladine organizacije, uvek ću podržati one snage koje se iskreno bore za budućnost koja pruža nadu. Dođite, bićemo zajedno istrajni u promeni za bolji, pre svega sopstveni život.

Sigurna sam da ćemo izdržati jer nam to jedino preostaje.

Jelena Šantić

¹⁷⁵ Pisano verovatno u zimu 1999/2000; bez podataka kome je upućeno i da li je, gde i kada objavljeno.

PROJEKAT PAKRAC

Reč savremenika

Goran Božičević: Jelena Šantić u Pakracu

Sjećanje na Jelenu u našoj suradnji u ranim devedesetima je refleksija na jedno ružno vrijeme i na sebe samoga u tom vremenu. Valjda nema bolje osobe od Jelene za taj test sjećanja, refleksiju, samokritiku. Često o njoj govorim na radionicama, edukacijama izgradnje mira diljem post-YU prostora, Ukrajini, Gruziji i šire.

Poslednji put to je bilo pre dva tjedna pokraj grada Rivne, u Ukrajini, grupi od dvadesetak protestantskih pastora iz konfliktnog područja na Istoku, te drugih, ne-ratom zahvaćenih dijelova Ukrajine. Kratki film *Sjećanja* s YouTubea <https://www.youtube.com/watch?v=0xfeDhgCFoc>, s fotografijama vezanim mahom uz volonterski Projekt Pakrac. Cijeli niz slika s Jelenom.

Za Jelenu sam čuo još osamdesetih, bar sam uvjeren u to, ipak sam pratio kulturu i znao za čuvenu balerinu. Priznajem, trebalo mi je vremena u devedesetima da spojim te dvije slike: balerina – mirovna aktivistica. Prvi znak mojih vlastitih predrasuda. Otprilike: „Što to njoj treba? Što hoće?”

Suradivati s Jelenom nama nije bilo lako, iz mnogih razloga koji se moraju navesti. Prvi je najgluplji i najtužniji, te najmanje osoban – Jelenina ekavica parala je uši nama u Pakracu u devedesetima koji smo bili baždareni (dresirani?) na nijanse poput razlike da je 'kisela' voda postala 'mineralna'. Drugi je poštovanje koje sam imao prema starijoj gospođi, umjetnici, intelektualki, poznatoj osobi iz javnog života države koje nema. Treći je najvažniji – naši su se mirovni pristupi drastično razilazili, bar se meni tako tada činilo, i ne samo meni. Naš, volonterski Projekat Pakrac, na 'hrvatskoj' strani grada je bio 'otvoren' i 'pažljiv' sa smislom za nijanse; njezin/njihov je bio 'sirov' i 'zatvoren', tako nekako. Zanimljivo je primjetiti da je moj & naš 'otvoren' pristup dobio nadimak „Tvrđava Pakrac” od švicarskih mirovnjaka iz uticajne udruge GsoA.¹⁷⁶ Jako smo, jako bili zatvoreni. Nije nam ni zamjeriti; živjeli smo – svojom voljom – u razrušenom, ranjenom i podijeljenom gradu, na samoj liniji razgraničenja uz minska polja. Živjeli, radili i surađivali s – neprijateljima. Da, jako stresno.

Niz je poteza s 'druge strane', naših partnera iz beogradskog Mosta / Centra za antiratnu akciju u proljeće 1994, nama bio nerazumljiv, šokantan točnije.

Najpoznatija je priča o uskršnjem jajetu. Pričam ju iz druge ruke jer osobno tih dana nisam bio u Pakracu. Ideja je bila da će se sa Gavrinice, koja je bila u 'srpskom' dijelu grada, spustiti veliko uskršnje jaje prema Kontrolnom punktu UN-a, mjestu prelaza, prema 'hrvatskoj' strani. U jajetu su trebale biti čestitke učenika sa srpske/krajinske strane grada. Danas mi to zvuči simpatično. Tada mi se ledila krv u žilama – pod tolikim smo stresom bili. Zakotrljati nešto (s brda) prema hrvatskoj strani, bez najave, a da je u vezi s našim projektom? Nema šanse. Jesu li ljudi?

¹⁷⁶ GsoA – Gruppe für eine Schweiz ohne Arme (Grupa za Švajcarsku bez oružja) – civilna antiratna organizacija, osnovana 1989; njeni volonteri su radili na Balkanu tokom devedesetih godina.

Pamtim da je bio niz hitnih sastanaka u gradu povodom glasila/najave tog čina koji je naravno otkazan. Šteta, rekao bih sada. No, takva su bila vremena, nepuštena, napeta, bez smisla za spontano, za šalu.

Nagomilavali su se problemi u suradnji s beogradskim/srpskim partnerima pa smo odlučili naći se i razgovarati o tome. U Mohacsu, Mađarska, tamo smo se mogli sastajati. Išla je 'jaka' delegacija Antiratne kampanje, te volonterskog Projekta Pakrac. Ništa manje 'jaka' nije bila niti ona iz Beograda. Našli smo se u petak po podne, 'izgubili' cijelo popodne ni na šta, razgovarali – ni o čemu, mahom gledali i slušali kako se 'Srbi svađaju između sebe'. Tako nekako, moja je slobodna interpretacija.

Jako sam bio frustriran, zbunjen, ljut. Došao sam na važan sastanak s partnerima, mirovnjacima, svojim suborcima/suborkinjama da konstruktivno razriješimo nesuglasice, a ono – ništa. Oni, Srbi, pričaju sami sa sobom, mi, Hrvati – gledamo.

Šećući prema restoranu u tom malom mađarskom gradu, razgovaram s Michaelom Szporlukom, Amerikancem iz Cambridgea kod Bostona, dugogodišnjim volonterom u uredu beogradskog Centra za antiratnu akciju. Michael priča šarmantim srpskim/beogradskim kako samo Amerikanac može. Jadam mu se. On to vidi. Pita me: „Koliko ste vi imali volontera do sada na 'hrvatskoj strani' volonterskog kampa?” Odgovaram da ne znam točno, nešto preko šezdesetak, valjda, možda i više, iz petnaestak zemalja.

Znam li koliko su oni, naši partneri, na 'krajinskoj' strani imali volontera – pita me ležerno Michael. Odgovaram da mislim oko pet-šest, no ne znam točno. „Koliko vam je budžet/proračun?” Odgovaram da nije veliki: oko desetak tisuća DEM mjesečno, uključujući novac za hranu, najam kuća, režije, sve.

Znam li koliko novca na raspolaganju imaju partneri na krajinskoj strani, pita me. Kažem da ne znam. „Oko 200 DEM, plus-minus”, odgovara mi Michael.

„Gdje se idete odmoriti, pobjeći iz srušenog grada, malo obnoviti snage?” – nastavlja moj prijatelj. „Do Daruvara, to je 20 km, tamo imamo otvorene i zatvorene bazene; Toplice su tamo, Banja, pizzerije, restorani, hotel, lijep gradić. A i do Zagreba, to je oko dva sata vožnje” – odgovaram.

Znam li gdje mogu na odmor otići moje kolege iz srpskog dijela grada? – nastavlja Michael tonom koji nije ispitivački, osjećam prijatelja koji zajedno sa mnom hoda putem razumjevanja problema, korak po korak. „Nemaju oni gdje otići. Beograd jedino, dvaput tjedno autobusom, osam sati puta kroz 'koridor' kod Brčkog gdje se puca svaki dan” – odgovaram sada već ne samo njemu, nama obojici.

Gleda me Michael, gledam ja njega, obojica gledamo ono što nismo vidjeli do pred desetak minuta. O kakvom ja partnerstvu govorim? Kakva ravnopravnost odnosa?

„Vi ste veliki, imate sve ono što oni nemaju, oni vam se dive, ne mogu se uopšte uspoređivati rad na jednoj i drugoj strani podijeljenog grada”, zaključuje Michael a ja progledavam. Ne ljutim se više; frustracija odlazi; poštovanje u mene ulazi. Nemam ja pojma kako je njima 'tamo preko', nemaju ni struje pola dana, izolirani od svijeta, od svega.

Sutradan smo sve riješili nakon što smo te večeri u jedinom otvorenom baru pričali do kasno. Bila je i cura, neka plesačica uz šipku. Razmišljali smo da joj ponudimo novac samo da ode, no odustali smo, nismo htjeli da se osjeti uvrijeđenom, no mi nismo tamo zbog nje. Zbog razgovora nužnog, potrebnog jednim s drugima smo došli, opuštenog, ne formalnog.

Moj se odnos s Jelenom – ne samo moj – bitno promjenio od tada. Ono poštovanje koje sam imao prije proizlazilo je iz moga kućnog odgoja. Ovo sada iz saznanja osobnog divljenja za ono što radi, gdje i kako radi. „Znaš, ja sam svesna da sam ja njima čudna, egzotična, malo luckasta, balerina. Pa ti ja onda igram na tu kartu, još se više ludiram. Ništa me ne košta a lakše dobijem neku dozvolu, neki paket hrane za siromašnu porodicu, ne gnjave me a i imponira im prezime Šantić pa im ja onda tako pričam o Aleksu.” Vjerojatno nisu bile točno te riječi, ali je smisao taj, osobe, moje drage Jelene, koja je jako dobro znala gdje je i koliko je crn mrak oko nje.

Viđali smo se redovito sredinom devedesetih. Pitala me je zašto ne idem u Vukovar, a ja sam odgovarao da ću ići kada me netko pozove, a ako sam išta zamrzio u Pakracu to su 'mirovni turisti', ljudi koji hodaju po post/ratnim područjima kako bi mogli poslije pričati da su tamo bili.

Kada danas pomislim na Jelenu, vidim njenu sliku, toplo mi je oko srca. Trebalo je da prođu godine da shvatim koliko je važna ona bila u mom procesu učenja o životu, o mirovnom radu, o važnosti i smislu umjetnosti u ratu i nakon rata, ponajviše u ljudskosti, osobnosti. Lekcija bi se mogla sažeti u nešto vrijednije od zlata: „Budi onaj koji jesi ako kaniš raditi na miru. Nimalo manje od toga, a ako treba i više, još više onaj ti koji si samo ti, i nitko drugi.”¹⁷⁷

Buje, 27. 2. 2019.

Vesna Golić: Pismo

Uz prethodno pismo Vesne Golić upućeno urednici knjige

Ovaj Goranov iskreni tekst je izuzetno značajan jer čini Jelenin rad i pristup relevantnim u današnjem kontekstu. Goran govori o tome da je Jelenin pristup podrazumevao težnju za istinom i istinskom promenom stavova i ponašanja. Takođe ukazuje na stvarne izvore Jelenine frustracije i sukoba sa kolegama u mirovnom pokretu na svim stranama. Koliko god je njen pristup bio u kontrastu sa radom kolega u Hrvatskoj, toliko je bio i suštinski drugačiji od granica koje je sebi odredila Grupa Most i srpski mirovni pokret. Jelena je uspevala da izazove ljude da se preispitaju i da pogura stvari napred...

Vesna
Friday, March 1, 2019, 5:20 PM

¹⁷⁷ Goran Božičević je nastavio rad s međunarodnim volonterima u Pakracu; o svojim iskustvima iz devedesetih godina objavio je mnogo tekstova, između ostalih i tekst pod nazivom *Heroji mira – u Pakracu sam učio od najboljih*, *Novosti*, Zagreb, 12. kolovoza 2019.



Sa jednog od putovanja
do Pakraca, 1998.

Jelena Šantić: tekstovi, dopisi, pisma

Izveštaj za Projekat Pakrac 1993–1994.¹⁷⁸

– Prvog novembra 1993. godine u okviru Centra za antiratnu akciju oformljena je Grupa Most. U okviru raznih projekata formirana je Grupa za Pakrac.

– Članovi Grupe Pakrac obučavaju se u radionicama za razrešavanje konflikata i edukaciju drugih osoba za sticanje veština u razrešavanju konflikata.

– Napravljen je projekat za Pakrac u tri pripremne faze.

– Član Grupe Jelena Šantić u septembru 1993. otišla je u okolinu Vukovara da se upozna sa stanjem u kome se stanovništvo tih krajeva nalazi.

– Tatjana Kecman, Milena Jerotijević i Jelena Šantić prave prve kontakte sa kancelarijom RSK¹⁷⁹ u Beogradu.

– Tatjana Kecman i Jelena Šantić odlaze decembra 1993. u Beč na sastanak sa Mihaelom Placerom,¹⁸⁰ Vam Katom (UN),¹⁸¹ Vanjom Nikolić (voditeljem internacionalnih volontera na hrvatskoj strani Pakraca) i Linete Larsen (koordinatorkom inostranih volontera za obe strane).

Napravljen je plan za zajedničke akcije:

– Uspostavljanje telefonskih veza između srpske i hrvatske strane.

– Pripremanje rada internacionalnih volontera na srpskoj strani Pakraca. Rad treba da počne 15. januara 1994. godine.

– Najpre treba započeti sa obnovom vrtića za decu i unutrašnjosti oštećenih kuća.

– Uspostaviti mobilni vodovod.

– Tatjana Kecman i Jelena Šantić prihvatile su da u Beogradu kontaktiraju sve ljude koji poznaju osetljivu situaciju u Pakracu. Posebno je važna dozvola RSK.

– U Beogradu treba pronaći lekara koji bi radio jedno vreme u Pakracu.

¹⁷⁸ Pun Izveštaj na engleskom jeziku Vam Kat, holandski aktivista, postavio je na internet 10. jula 2007. godine na adresi: *Report on Pakrac Project* (konsultovano 29. novembra 2018). Izveštaj, koji obuhvata i plan za dalji rad, očevidno je bio namenjen potencijalnim donatorima. Pisan je po svoj prilici krajem 1993. godine. Projekat Pakrac je postojao od jula 1993. do marta 1997. godine, a obnovljen Međunarodni volonterski kamp, koji se održava jula u Pakracu, podseća mlade na ranija iskustva i uči ih zajedništvu i razumevanju.

¹⁷⁹ Republika Srpska Krajina.

¹⁸⁰ Mihael Placer, profesor iz Austrije, funkcioner Ujedinjenih nacija za ljudska prava.

¹⁸¹ Piter Jan Herman Fredrik (Vam) Kat, holandski aktivista, vezan za Ujedinjene nacije; na njegovom veb-sajtu piše da je, na poziv Vesne Teršelič, doprineo radu mirovnog pokreta u Hrvatskoj ZaMir i ARK, kao i radu NGO Balkan Suncokret (Sunflower), gde je okupio oko 8.000 volontera iz celog sveta za pomoć žiteljima, prognanim i iseljenim, a posebno deci iz Bosne za vreme i nakon završetka rata. Bio je veoma aktivan u Nexusu, u Istri i u Pakracu, pomažući uspostavljanju zajedničkog života i na hrvatskoj i na srpskoj strani podeljenog grada; aktivan je i na ekološkom polju. Napisao je: „Moj boravak u regiji promenio mi je život, koji je sada podeljen na pre, za vreme i posle ratova.”

- Tražiti od UNICEF-a video-trake o posttraumatskim simptomima i ostale materijale o tom problemu.
- Pronaći profesora engleskog jezika.
- Pronaći krojačicu koja bi u Pakracu održala kurs krojenja i šivenja za žene.
- Pronaći primenjenog umetnika koji bi održao kurs pravljenja raznih predmeta za domaćinstvo.
- Počelo je sakupljanje knjiga za dečju biblioteku u Pakracu, u saradnji sa Radiom B-92.
- Radio B-92 će preko svog marketinga pokušati da obezbedi: muzički stub, televizijski aparat i video-rekorder.
- Između 7. i 15. januara 1994. planira se odlazak Tatjane Kecman, Jelene Šantić i lekara za Pakrac i Okučane.
- Na terenu treba da se upoznaju sa svim zvaničnim strukturama na svim nivoima.
- Razgovarati sa roditeljima.
- Stupiti u kontakt sa Kolom srpskih sestara u Okučanima.
- Tatjana Kecman će uraditi nekoliko radionica sa decom, sa učiteljima koji hoće da se uključe u rad, i sa mladim ljudima.
- Irina Subotić će održati predavanje za lokalno stanovništvo – kako čuvati spomenike kulture.
- Jelena Šantić će strukturisati jedan deo slobodnog vremena za decu i omladinu kroz pokret i igru. Animirati društva koja bi se bavila umetničkim stvaralaštvom.
- Nabaviti školske dnevnikе za škole (15 kom.).
- Kontaktirati pisce, naučnike i porodice poznatih ljudi rođenih u Okučanima i Pakracu i organizovati jedan skup sa njima.
- U ovoj fazi treba uraditi identifikaciju psihosocijalnih potreba i definisati prioritete na početku same faze.
- Ispitati u Pakracu mogućnost smeštaja volontera iz Beograda i Pančeva.

Tatjana Kecman
Jelena Šantić

Preписка u vezi sa Programom Pakrac

JKP Gradske pijace¹⁸²

Beograd

Živka Karabiberovića br. 3

Obraćamo vam se s molbom da nam pomognete u realizovanju humanitarnog Programa Pakrac.

Članovi Grupe Most uključili su se u projekat koji obuhvata Pakrac i druge delove Zapadne Slavonije, RSK. Tatjana Kecman, psiholog, i Jelena Šantić, koreograf, članice Grupe Most, u januaru 1994. godine za 10 dana su obišle sve te krajeve. Većina stanovništva je bez ikakvih sredstava za život, pogotovo što je tamo smešten i veliki broj izbeglica iz Zapadne Slavonije koja je danas pod kontrolom hrvatskih vlasti. Mi želimo da im pomognemo da počnu i sami da privređuju. Stanovništvo bi izrađivalo sepete, predmete od drveta, heklali zavese i druge potreštine za kuću.

Kako je ovo humanitarna akcija, bez profita, molimo vas da nam date na korišćenje bez naplate deo tezge na Kalenićevoj pijaci. Artikli bi se uskladištili u Ul. Ivana Milutinovića,¹⁸³ pa bi nam zato jedino odgovarala pijaca Kalenić.

U nadi da ćete pomoći ovu važnu humanitarnu akciju, zahvaljujemo,

Beograd, 3. februar 1994.

za Grupu Most
Jelena Šantić
Ul. Ivana Milutinovića 86

Dopis Veranu Matiću

Radio B-92¹⁸⁴

Veran Matić, glavni urednik

Verane,

Molim te da za Projekat Pakrac, ako možeš, pomogneš sa objavama na vašem radiju. Potrebni su za Pakrac:

lekar, socijalni radnik i pravnik. Staž i plata idu normalno.

Takođe, ako možemo napraviti akciju sakupljanja tegli i flaša za džemove, zimnicu i sokove, koje ćemo prodavati u Beogradu. Mogu se dostavljati u Ulicu kralja Petra 46, Grupa Most, za Pakrac.

Hvala ti unapred, Bog će ti platiti,
1. juni 1994.

CAA¹⁸⁵/Most
tel/fax 635 813

Jelena Šantić

¹⁸² U zaglavlju: Centar za antiratnu akciju – Most. Udruženje za saradnju i posredovanje, Beograd, Ul. kralja Petra 46. Na Kalenićevoj pijaci su prodavani proizvodi iz Pakraca.

¹⁸³ Jelena Šantić je stanovala u Ul. Ivana Milutinovića 86.

¹⁸⁴ Rukopis – kopija pisma.

¹⁸⁵ Centar za antiratnu akciju, Beograd.

Dragi svi, svi, svi . . .¹⁸⁶

Nadam se da ste se obradovali mojoj ljubavnoj poruci. Pošto su moji zahtevi i narudžbenice mali, bar ovaj put, molim vas i Tanju¹⁸⁷ za dalje:

Ludi Barović¹⁸⁸ nam je odneo 55 tempera bojica u kesi GS¹⁸⁹ i u jednoj manjoj kutiji (prva kupovina). Podsetite ga i za kasetu TV.

Lynette Larsen¹⁹⁰ moli da joj se hitno kupi rečnik englesko-srpski i srpsko-engleski. Platiće kad stigne. Ipak, da ne bude skup (oko 50–70 DM).

Nađene su sobe za naše volontere. Lynette ih je našla. Oni plaćaju 75 DM, dvoje za nedelju dana. To nije puno.

Ako je moguće, kupite još 10 malih lopti.

Nema dovoljno tempera za školu u Okučanima.

Potreban je rečnik englesko-srpski i za školu u Rajićima.

Kao što vidite, ovo je tako malo a njima znači mnogo. Ako Tanja ne dolazi skoro, pošaljite stvari autobusom ili ću ja zamoliti predsednika Opštine Pakrac, Obrada Ivanovića, da se javi Tanji da bar nešto ponese. On dolazi u Beograd kolima verovatno u subotu ili nedelju.

Ja sa decom radim i zabavljam se.

U četvrtak idem u Okučane i Rajiće. Idem i kod predsednika Izvršnog save-ta Okučani.

Kao što vidite, sve je u redu.

Molim vas nazovite Barovića i vidite kako da se dobije dozvola iz Gline za Džakulu¹⁹¹ da dođe u bolnicu u Beograd. Nije mu dobro.

Teško mi je bez vas kao i vama bez mene.

Pozdrav svima, svi, svi, svi...¹⁹²

Jelena bez traktora

P. S.¹⁹³ Ovo su potrebe za setvu za celo područje Pakraca. Molim vas. HITNO pošaljite fax za Holandiju i Nemačku i svuda gde mislite da možemo dobiti novac. VELIKI NOVAC. HITNO.

186 Faks koji je Jelena poslala iz Pakraca saradnicima Centra za antiratnu akciju, verovatno februara 1994. g.

187 Tatjana – Tanja Kecman, psiholog, volonterka, radila je sa Grupom Most na Projektu Pakrac do odlaska u Kanadu u leto 1994.

188 Nikola Barović, advokat, saradnik Centra za antiratnu akciju, Beograd.

189 Građanski savez (Srbije), Beograd.

190 Linet Larsen je bila internacionalna članica volonterskog Projekta Pakrac: „Mislim da je ona prelazila sa hrvatske na srpsku stranu”, seća se Vesna Golić.

191 Veljko Džakula.

192 Pod sloganom „Svi, svi, svi” okupljale su se pristalice opozicije i protivnici politike Slobodana Miloševića.

193 Dodato rukom; nije sačuvan spisak potreba za setvu na srpskom jeziku. Iz Izveštaja o Projektu Pakrac može se rekonstruisati šta je sve traženo tom prilikom za potrebe Pakračana i okoline.

Pismo povodom smrti Ursa Vebera¹⁹⁴

Dragi moji prijatelji, Rolande i Vame,¹⁹⁵

U Tunisu sam čula za tragediju koja se dogodila u Pakracu. Mogu zamisliti kako vam je strašno bilo kada je nepovratno otišao jedan mladi život. Posebno za roditelje,¹⁹⁶ a i za sve nas u Pakracu i Zagrebu – to je nenadoknadivo. A namera je bila najplemenitija i najdivnija.

Naravno da niko ne može da zameni tog divnog mladića, koji je sebe založio za mir.

Danas ću otići u katoličku crkvu u Beogradu i zamoliti misu za Ursa Vebera.

Znam da se svi preispitujete o svemu šta se dogodilo i šta uopšte znači Projekat Pakrac.

Naš projekat ide neki put bolje, neki put stane, i nesreća je tu. Teško je. Ali ja ipak duboko verujem u pravi značaj naše misije. Ljudima u tim krajevima smo istinski potrebni. Sigurna sam da će jednog dana živeti zajedno, bez nasilja i krvi.

Dragi moji prijatelji,

Vas dvojica ste toliko uložili u Projekat Pakrac, i znam koliko je sve bolno. Vi ste za sve nas primer i dajete nam snagu i smernice. I kad ja pogrešim, znam da mi dobronamerno govorite i da ću vas uvek poslušati.

Naši volonteri se danas vraćaju u Beograd. Videćemo kako dalje. Uopšte više nemamo novca. Poslaćemo vam Sanjin¹⁹⁷ izveštaj.

Mislim na roditelje nesretnog mladića, Vanju¹⁹⁸ i na sve u Pakracu i Zagrebu.

Ja sam došla pre dva dana iz Tunisa sa seminaru *Conflict Resolution*.

Nadam se da ćemo se uskoro videti i da ćemo nastaviti naš rad. Sada idem u katoličku crkvu.

Iskreno vas voli i razume,

Jelena Šantić

194 Urs Veber, volonter iz Švajcarske, rođen 26. VIII 1969; poginuo nesretnim slučajem padom sa prvog sprata Malog dvorca Jankovića (sada Muzej u Pakracu) 25. VII 1994. Goran Božičević, takođe volonter na ovom Projektu, bio je neprekidno s njim po bolnicama u Kutini, a onda u Dubravi kod Zagreba. Na sahranu je išao sa Rolandom Brunerom. Pismo bez datuma, pisano u leto 1994.

195 Roland Bruner, predstavnik švajcarske organizacije GSoA, koja je delom finansirala Projekat Pakrac; Vam Kat, volonter iz Holandije.

196 Majka Neli i otac Peter Veber.

197 Sanja Stanišić, saradnica na Projektu Pakrac.

198 Vanja Nikolić, mirovna aktivistkinja iz Hrvatske, vodila volonterski Projekat Pakrac.

Dragi Gorane,¹⁹⁹

Primili smo tvoje pismo u kome nam daješ evaluaciju rada u Pakracu za letnji period. Hvala, to nam je važno obaveštenje.

Želimo da vam objasnimo naše stavove i razmišljanja u vezi sa Projektom Pakrac.

Mislimo da je Projekat Pakrac veoma važan. U tragičnoj podeljenosti grada, porodica i prijatelja, ovim projektom se javlja minimalna nada da neće uvek biti tako.

Mi želimo pomoći ljudima u Pakracu da shvate da je njihov život – i ne samo njihov – važniji od bilo kog političkog rešenja.

Za prvih šest meseci rada u Pakracu mi smo započeli socijalnu i ekonomsku revitalizaciju, koja je bila dobra podloga za naše i inostrane volontere. Zadoobili smo poverenje stanovništva, nabavili seme za proletnju setvu, opremili škole, držali radionice sa decom, sakupili proizvode iz Pakraca za prodaju u Beogradu, nabavili sportske patike za školsku decu, spasli jedan važan život... Ali nismo mogli sasvim da razvijemo planirane aktivnosti. Objektivne okolnosti, nedostatak materijalnih sredstava, ne veliki odziv naših volontera i nedolazak inostranih, predstavljale su teškoće u radu.

U letnjem periodu, Tanju Kecman, koja se odselila u Kanadu, zamenila je članica Grupe Most Sanja Stanišić.

Kako je jedno vreme bio prekinut rad naših volontera u Pakracu, od druge polovine jula nastavljen je program volontera. Sa Sanjom su otputovala naša četiri volontera: Branka, Sonja, Miša i Čeda.²⁰⁰ Ostali su tri nedelje.

Kratka evaluacija njihovog boravka:

- Volonteri su se dobro uklopili i sprijateljili sa lokalnim stanovništvom.
- Žene u Pakracu su počele pletenje 200 komada naručenih džempera.
- Radionice sa decom su odlično funkcionisale.
- Nažalost, aktivnosti sa omladinom su započete tek pred odlazak volontera.
- Realan problem je prostor za okupljanje omladine, kao i nepreciziran plan aktivnosti. Objektivne okolnosti: nedolazak internacionalnih volontera, kao i nedostatak novca za duži ostanak naših volontera, onemogućili su kontinuirani rad.

Stoga smatramo da nam je u ovoj oblasti posebno potrebna podrška internacionalnih volontera.

Za budući nastavak projekta planiramo i predlažemo:

- da se što pre naši volonteri (Branka i Miša) vrate;

¹⁹⁹ Goran Božičević, voditelj kampa međunarodnih volontera ARK – Antiratna kampanja Hrvatske i jedan od organizatora i učesnika Projekta Pakrac. Pismo je pisano najverovatnije krajem leta – početkom jeseni 1994.

²⁰⁰ Volonteri: Branka Nenadović, Sonja Rosić, Miša Spasojević, Čeda – tim nadimkom su kolege zvale volontera Ištvana Kalociju, pa je moguće da se o njemu radi.

– da preko Beograda dođu neki internacionalni volonteri. Jelena²⁰¹ će obezbediti dozvolu Biroa RSK u Beogradu. Već imamo prijavu jednog Engleza, koji će ostati tri meseca;

– naš predlog je da u ovom trenutku pokušamo da internacionalne volontere prebacimo preko Beograda. Naravno da SVE zavisi od daljeg razvoja političke situacije;

– zamolićemo dr Platzera da nam pomogne u trenutku kada internacionalni volonteri budu spremni da dođu;

– dali smo ponovo oglas za naše volontere, kako bismo proširili rad u Pakracu;

– veoma se trudimo da nađemo potreban novac;

– očekujemo pomoć za poljoprivredne i privredne mašine za rad u Pakracu;

– pokušavamo sa Institutom za bilje u Beogradu da ugovorimo posao za veću prodaju lekovitog bilja sa terena oko Pakraca;

– imamo dobrog čoveka (Glišu²⁰²) u Pakracu, koji povezuje Projekat Most i radove u Pakracu;

Bilo bi jako dobro ako bi se ovakav rad proširio na sve UNPA²⁰³ zone. Pogotovu u Okučanima, zbog auto-puta. Biće velikih tenzija. Mislimo da bi bilo jako dobro da nam date sugestije.

Takođe, i problem izbeglica je zajednički. Imamo ih sa svih strana. Zato je potrebno povezati u tom smislu sektore Zapada i Istoka.

Čak bi možda bio potreban zajednički projekat o povratku stanovništva.

Veoma je dobro da Most bude prisutan i u drugim delovima UNPA.

Potreban je sastanak vođa projekta sa obe strane, sa Rolandom Brunnerom,²⁰⁴ Michaelom Platzerom²⁰⁵ i drugima koji su uključeni u taj rad.

Dragi Gorane, nadamo se da ste dobili neki uvid u naše aktivnosti, planove i šta su problemi za naš projekat. Isto nam je važno da znate da je Projekat Pakrac jako potreban, možda jedini put za normalizaciju života. Moramo se izboriti da ga bude.

Mnogo pozdrava svima u Pakracu, Zagrebu i dalje. MIR. MIR. MIR.

Sanja i Jelena

201 Jelena Šantić. Konzul Neven Vranjković je pomogao da se lakše dođe do viza za ulazak u Republiku Hrvatsku. Zahvaljujemo gospođi Vesni Klarić iz Konzulata Republike Hrvatske na ljubaznim informacijama.

202 Glišo Prodanović. Toplo zahvaljujemo Nikoli Ivanoviću na pomoći oko identifikovanja pojedinih ličnosti.

203 United Nations Protected Area (Zaštićena zona Ujedinjenih nacija).

204 Roland Bruner, mirovni aktivista iz Švajcarske.

205 Dr Mihael Placer, austrijski specijalista Ujedinjenih Nacija – rukovodilac Odeljenja za pomoć u rekonstrukciji i razvoju pri UNPROFOR-u i UNDP-u (United Nations Protection Forces / Zaštitne snage Ujedinjenih nacija; United Nations Development Programme – Program Ujedinjenih nacija za razvoj).

Izveštaj Grupe Most za 1994.²⁰⁶

PAKRAC

Do sada je Grupa Most, koja radi na Projektu Pakrac, delovala u tri nivoa:

1. Rad sa decom i omladinom
 - Psihološke radionice sa decom i omladinom;
 - Humanitarni rad sa decom i omladinom.
2. Rad sa odraslima
 - aktivnosti vezane za organizovanje ženskih radnih grupa;
 - aktivnosti vezane za organizovanje muških radnih grupa.

U okviru prve grupe aktivnosti, Most je organizovao mnoge radionice. Osnova za rad ovih radionica je projekat NENASILNOG REŠAVANJA KONFLIKATA, koji je obrađen u priručniku grupe nagrađenih autora članova Mosta.

U okviru važnog projekta KUĆE DRUŽENJA oformili smo:

- slikarsku radionicu – kaligrafsku radionicu;
- poetsku radionicu – časove engleskog jezika.

Takođe smo organizovali:

- fudbalski turnir;
- stonoteniski turnir;
- maskenbal;
- priredbu s čitanjem antiratne poezije.

Naša aktivnost nije vezana samo za Pakrac, već i za okolna sela, kao što su Japaga, Šeovica, Donji Čaglić, Kraguj, Brusnik, Šumetlica...

Za školu u Gavrinici smo obezbedili:

- dnevnike;
- udžbenike;
- audio-kasete;
- opremu za časove likovnog vaspitanja;
- lopte za časove fizičkog vaspitanja;
- 400 knjiga za školsku biblioteku;
- sportske patike za školsku decu.

U okviru druge grupe aktivnosti, Grupa Most je organizovala i nabavila:

- vunu i konac za ručni rad;
- tkački kurs;
- sakupljanje i distribuciju pečuraka i čaja sa pakračke teritorije;

²⁰⁶ *Mir i ljudska prava*. Bilten Glas. Rubrika: *Naši pogledi*, izd. Centar za antiratnu akciju, Beograd, br. 7, april 1995, str. 12 (i na engleskom). Izveštaj o radu Grupe Most očevidno se odnosi na prethodnu, 1994. godinu.

- prodaju tih proizvoda na beogradskoj pijaci;²⁰⁷
- seme za poljoprivredne proizvode: kukuruz, krompir, luk, kupus;
- gorivo za poljoprivredne mašine;
- dva inkubatora za piliće.

Naše aktivnosti smo oglašavali preko plakata koje su radila deca Pakraca i preko lokalne radio-stanice i novina.

Jelena Šantić
Koordinator Projekta

Dragi stanovnici Pakraca,²⁰⁸

U ovom teškom trenutku za sve, molim vas da primite na razgovor osvedočene prijatelje – Milorada Pupovca,²⁰⁹ Zorana Pusića²¹⁰ i Čedomira Prodanovića.²¹¹

Mislimo na sve vas.

Za volontere Grupe Most
Jelena Šantić

Razgovor za *Borbu*

Kad pisma tajno prelaze ulicu²¹²

Jedanaest meseci rada Grupe Most u Pakracu

„Pokušavamo da ponovo socijalizujemo jedno tle. Polazimo od stava da kultura spaja ljude”, kaže Jelena Šantić, rukovodilac programa mirovne Grupe Most.

Grupa volontera iz Beograda i Evrope već jedanaest meseci pomaže stanovnicima razrušenog Pakraca i okolnih sela „da počnu normalno da žive”. Najveći deo pakračkog projekta, čiji je autor beogradska mirovna Grupa Most, prema rečima rukovodioca programa glumice²¹³ Jelene Šantić, posvećen je učenicima. U školama su otvorene kreativne radionice koje mladima „treba da pruže osećaj da nisu zaboravljeni i da se može normalno živeti i posle svih strahota”. Deo

²⁰⁷ Radi se o Kalenićevoj pijaci.

²⁰⁸ Zaglavlje levo: Most – Udruženje za saradnju i posredovanje, 11000 Beograd, Ul. kralja Petra 46; desno – silueta drveta i tekst: *Pakrac je grad koji želi svoju budućnost. Hvala vam što u njoj učestvujete*. Pisano verovatno početkom maja 1995.

²⁰⁹ Milorad Pupovac, lingvista, profesor Filozofskog fakulteta u Zagrebu, osnivač Srpskog demokratskog foruma i dugogodišnji predsednik Srpskog narodnog vijeća.

²¹⁰ Zoran Pusić, predsednik Antifašističke lige Hrvatske i dugogodišnji aktivista za ljudska prava.

²¹¹ Čedomir – Čedo Prodanović, ugledan advokat, nekada javni tužilac u Zagrebu, aktivan u hrvatskom Helsinškom odboru.

²¹² Intervju vodila Izabela Kisić, verovatno: *Borba*, Beograd, u leto/jesen 1995 (bez tačnih podataka).

²¹³ Omaška. Jelena Šantić je bila balerina.

projekta odnosi se i na oživljavanje pakračke ekonomije a volonteri su radili i sa ženama Pakraca pomažući im da na beogradskom tržištu plasiraju neke svoje proizvode. Austrijska grupa volontera drži seminare i pomaže ženama kojima su u ratu poginuli sinovi i muževi.

Granice duž ulice

Projektom su predviđeni i tečajevi na kojima će beogradski i međunarodni volonteri obučavati Pakračane da nastave rad sa mladima. Volonteri, zahvaljujući pomoći Holandije i Francuske, pakračkim đacima donose i knjige za biblioteke, školske dnevnike, blokove, olovke... Uskoro će biti opremljeni i kabineti za fiziku i hemiju. Projekat sadrži i deo „kuće za druženje” sa poetskom i psihološkom radionicom, smeštene u radničkom „kontejneru”, budući da je većina objekata u Pakracu razrušena.

„Pokušavamo da ponovo socijalizujemo jedno tle. Pokušaćemo, na primer, da mlade preko video-filmova upoznamo sa drugim zemljama. Na 'programu' ćemo prvo imati Argentinu jer se u Pakracu nalazi jedan bataljon iz ove zemlje. Polazimo od stava da kultura spaja ljude”, kaže gospođa Šantić. A kako se danas živi u Pakracu, priča nam Jelena Šantić, koja u ovaj grad dolazi bar jednom mesečno. Grad je podeljen na hrvatski i srpski deo. Granica, povučena duž ulice, razdvaja porodice, rodbinu, prijatelje. Pisma, ipak, tajno stižu s jedne na drugu stranu grada. Obe policije, hrvatska i srpska, zabranile su „sastanke” stanovnika iz hrvatskog i srpskog dela grada.

Na liniji razgraničenja često se može čuti dovikivanje hrvatskih i srpskih vojnika. Popnu se na zgrade blizu granične linije i onda šalju prijateljske poruke jedni drugima. Posvađaju se tek kada se pokrene pitanje: čiji je Pakrac. Često puštaju i muziku jedni drugima. I jedan dečak nije se smirio sve dok nije ubedio vojnika UNPROFOR-a da ga na biciklu malčice provoza duž granice.

Pakracom kruži i anegdota o tome kako je srpski vojnik častio pivom svog ratnog „kolegu” sa druge strane grada. Hrvatski vojnik je prešao na srpsku stranu grada, popio pivo u srpskom kafiću a potom ponudio domaćinu sto nemačkih maraka. Srbin domaćin je odbio da uzme novac i gotovo uvređeno ga upitao: „Šta će mi to?” Hrvat mu je odgovorio: „Kladio sam se sa drugovima da smem da popijem pivo u srpskom kafiću.” Priča se i da su vojnici razmenjivali daruvarsko i banjalučko pivo. Srpski vojnici su bili željni prvog, a hrvatski drugog.

Najveće tenzije u srpskom delu Pakraca postoje između izbeglica i domaćeg stanovništva. Sukobi najčešće nastaju zbog humanitarne pomoći jer izbeglice imaju primat u raspodeli paketa, a oni su potrebni i jednima i drugima. To često izaziva zavist kod domaćina. Prema rečima gospođe Šantić, ova tenzija se oseća čak i kod dece. U Pakracu su, inače, smešteni seljaci iz izuzetno bogatih krajeva Zapadne Slavonije koji su tokom rata ostali bez ičega. Sada su smešteni po tuđim vikendicama.

Molitve protiv rata

Pakračani ne osuđuju nikoga zbog onoga što im se desilo u ratu. Deca, koja su najpre pobegla u Srbiju a potom se vratila u Slavoniju, kažu da su u Srbiji bila veoma nesrećna jer su bila daleko od očeva. U svakom školskom odeljenju dvoje od desetero dece ostalo je bez roditelja. O ratnim strahotama koje su preživeli,

deca ne pričaju mnogo. „Ona se samo mole da ne bude rata. O drugovima Hrvatima pričaju lepo. Ponekad im prođe reč ustaša. Onda im ja kažem da je to bilo u Drugom svetskom ratu i da nisu svi Hrvati ustaše. Oni se posle slože s tim”, kaže gospođa Šantić.

Ni deca ni roditelji ne negoduju zbog prisustva volontera iz zapadnih zemalja, prilično anatemisanih u ovom ratu. „Filipa²¹⁴ iz Engleske, na primer, koji drži kurs engleskog jezika, deca obožavaju. Kada je UNPROFOR, zbog pogoršavanja situacije u Hrvatskoj nakon napada na Udbine, tražio da strani volonteri napuste Pakrac radi sigurnosti, Filip (a i drugi) odlučili su da ostanu”, kaže gospođa Šantić.

„Ljudi znaju da moraju živeti i da je važno razumno sagledavanje problema. Volonteri koji učestvuju u projektu Grupe Most imaju podršku lokalnih vlasti i predsednika opštine Obrada Ivanovića. Dok lokalne i državne vlasti, međutim, imaju neke svoje dogovore o civilnim objektima, volonteri Mosta pomažu stanovništvu da psihički preboli ratna razaranja i oslobodi se tenzija. Kroz komunikaciju Pakračanima treba pomoći da se oslobode agresije i frustracija koje nose u sebi”, reči su gospođe Šantić.

O zajedničkom životu Srba i Hrvata u Pakracu se ne govori. Barem ne javno. „Tragedija koja se desila letos pokazala je da tolerancija i razumevanje postoje na obe strane. Volonter Urs Veber, iz Švajcarske, slučajno se okliznuo sa skele, radeći u hrvatskom delu grada, i poginuo. Ovaj događaj pogodio je ljude s obe strane grada. A Veberovi roditelji i sestra odlučili su da se uključe u humanitarne akcije u Pakracu”, priča gospođa Šantić. „Porodica Veber sada odlazi i na srpsku i na hrvatsku stranu grada i pomaže ljudima, stalno ističući da je dalji život najvažniji.”

Džakulu sad svi poštuju

U jednom selu pored Pakraca sada živi i Veljko Džakula. Gaji kukuruz i daje seljacima. Treba podsetiti da je gospodin Džakula, nekadašnji predsednik SAO Slavonije, kidnapovan i držan više od godinu dana u kninskom zatvoru, optužen da je izdajnik. Njegova krivica je bila u tome što je prvi shvatio da se treba vratiti civilnom životu i stupiti u pregovore sa hrvatskim vlastima. Do pre nekoliko meseci svi su, kada bi sreli gospodina Džakulu, okretali glavu na drugu stranu, sada ga svi pozdravljaju s mnogo poštovanja.

Most poziva volontere

Beogradska Grupa Most očekuje da se prijave novi volonteri koji bi želeli da učestvuju u Projektu Pakrac i da borave u ovom gradu. Volonteri su smešteni po pakračkim domaćinstvima a za svoj rad dobijaju i (ne baš skroman!) džeparac. Volonteri, pre odlaska u Pakrac, moraju proći i kratak kurs zasnovan na knjizi grupe autora *Igrom do spoznaje*. Broj telefona Grupe Most je 635-813.

214 Filip Koleman, međunarodni volonter iz Velike Britanije. Najlepše zahvaljujemo Sanji Stanišić i Danijeli Radišić Miloradović za pomoć oko identifikovanja imena volontera u Pakracu.



U razgovoru sa žiteljima Pakraca, zima 1995.

Pakrac – juče, danas, sutra²¹⁵

U nesrećnim događajima nije bilo nijedne prave političke akcije koja bi pokušala da zaustavi užas rata. Volonteri Grupe Most²¹⁶ koji su dolazili u Pakrac od aprila 1994. godine, želeli su da pomognu deci i odraslima da prebole ratne traume, da i posle svega sačuvaju osnovne životne vrednosti, da se razumeju različitosti i da tolerancija bude princip života.

Svaki grad ima svoju istoriju, sudbinu i nosi neko posebno značenje. Pakrac, grad u Zapadnoj Slavoniji, postao je tragična paradigma od početka sukoba između Srba i Hrvata 1991. godine.

Podatak da je Zapadna Slavonija u ovom veku pripadala Austrougarskoj, Kraljevini Jugoslaviji, Nezavisnoj Državi Hrvatskoj, SR Jugoslaviji, RS Krajini i Republici Hrvatskoj, dovoljno govori o tome da su ti prostori na istorijskoj vetrometini.

Do pucanja marta 1991. godine, Pakrac je bio idiličan barokni grad sa oko 27.000 stanovnika. Bio je poznat po pravoslavnoj Eparhijskoj crkvi iz XVII veka u čijoj su se biblioteci čuvale brojne stare i retke knjige. Većinsko stanovništvo bilo je srpskog porekla, a mešanih brakova 33 odsto. Pakračani su se ponosili velikim brojem različitih nacija: Srbi, Hrvati, Slovaci, Italijani, Mađari, Česi i mnogi drugi –

²¹⁵ *Republika*, Beograd, god. VII, br. 119–120, 1–31. jul 1995, str. 11–12.

²¹⁶ Grupa Most je bila formirana 1993. u okviru Centra za antiratnu akciju u Beogradu kojim je rukovodila Vesna Pešić, sociološkinja i kasnije predsednica Građanskog saveza Srbije (GSS). Jelena je vodila Projekat Pakrac u okviru Grupe Most.

vekovima su zajedno živeli na tim prostorima. Masovna nacionalistička histerija devedesetih godina zahvatila je i ovaj inače miran grad. Ljude su nacionalno izdiferencirali oni kojima je rat bio izgovor i potreba. Krivicu za početak sukoba jedni prebacuju „na one druge”. U tim dramatičnim trenucima, retki su bili realisti koji su mogli sagledati konsekvence „nacionalnog ponosa”.

Kako je počelo

Različita su tumačenja događaja u Pakracu početkom marta 1991. godine. Jedni kažu da im je rečeno da će „sve biti gotovo za dva do tri dana”. Nikada se više nisu vratili kući. Drugi su bili potpuno zatečeni, treći kažu da su ih „ustaše” napale, četvrti da su Srbi skinuli hrvatsku zastavu i da su uzurpirali miliciju, peti svedoci tvrde da je izveden napad hrvatske policije na ceo srpski narod, šesti da Srbima ništa nije falilo jer su bili većinski narod i da su držali sve položaje, sedmi da je HDZ naoružala samo svoje, osmi da je JNA naoružala sve strane, deveti tvrde... Pandorina kutija je otvorena.

U nesrećnim događajima nije bilo nijedne prave političke akcije koja bi pokušala da zaustavi užas rata. Naprotiv, sve strane u sukobu srljale su tamo gde je, očigledno, već ranije bilo zacrtano. Avgusta 1991. godine definitivno počinje rat na tlu bivše Jugoslavije. U Beogradu, na sastanku, Zapadnim Slavoncima se otvoreno kaže da su predviđeni za asimilaciju i preseljenje u Istočnu Slavoniju.

Veljko Džakula²¹⁷ i Dušan Ećimović²¹⁸ shvataju težinu tuđih odluka i pružaju otpor. Ipak, u novembru i decembru 1991. godine dolazi do masovnog iseljavanja iz sela Zapadne Slavonije sa većinskim srpskim stanovništvom. Za sobom su ostavili potpuno prazna oko 180 sela, koja su spaljena posle šest meseci. Svedoci tvrde da ih je iselila srpska vojska. Tajne više nema, ali ove događaje još uvek pokriva mutan zastor istorije.

Reke srpskih izbeglica dolaze u Istočnu Slavoniju, Baranju i Srbiju. U isto vreme, stanovnici hrvatske nacionalnosti napuštaju svoja sela koja su ostala pod kontrolom srpskih snaga.

U februaru 1992. godine na tim prostorima zaustavljeno je pucanje. Zapadna Slavonija dolazi pod zaštitu UNPROFOR-a i dobija naziv Zapadni sektor. Pakrac ostaje podeljen grad. Dve trećine ostaje u Hrvatskoj, a jedna trećina grada i okolna sela su pod kontrolom srpskih snaga. Jedni imaju vodu, drugi struju.

Život se teško vraća na prvu liniju fronta. U srpskom delu Pakraca ostalo je 9.500 stanovnika, od kojih je polovina izbeglica, koji su čekali da se vrate u svoja sela. Težak život je potcrtavala činjenica da su sve vitalne funkcije grada ostale na hrvatskoj strani. U isto vreme počinje i politička polarizacija među Srbima Zapadne Slavonije: linija koja nije želela nikakve razgovore niti kontakte sa „drugom stranom”, i realistička linija koja je shvatala da je izolacija najgora varijanta za Srbe na tim prostorima. Ovi drugi su želeli da se poštuje *Vensov plan* i da se time pokuša normalizacija stanja za civilno stanovništvo.

217 Veljko Džakula se zalagao za mirno rešenje: potpisnik je tajnog *Daruvarskog sporazuma za normalizaciju odnosa Zapadnog sektora* (strane Zapadne Slavonije pod kontrolom Srba) sa Hrvatskom. Zbog toga je bio uhapšen u Beogradu, zatvoren u Glini i proglašen izdajnikom Krajine. Up.: Даруварски споразум — Википедија, слободна енциклопедија. (Pristupljeno 29. novembra 2018)

218 Ministar informisanja u Vladi Republike Srpske Krajine 1992–93.

Daruvarski sporazum početkom 1993. godine trebalo je da etapno reši puštanje u rad vitalnih funkcija za ceo grad Pakrac: voda, struja, auto-put Beograd-Zagreb. Obe strane su bile zainteresovane za taj dogovor, koji je trebalo da stanovnicima oba dela Pakraca donese bolji i normalniji život. Potpisnici sa srpske strane, Veljko Džakula, Dušan Ećimović i Mladen Kulić,²¹⁹ bivaju okarakterisani kao izdajnici i dospevaju u zatvor u Glini. U februaru 1994. godine Veljko Džakula, posle intervjua na NTV Studiju B, u Beogradu, biva kidnapovan u odveden u Knin.

Ovo su samo neki detalji dramatične situacije koja je vladala Pakracom. Naizgled, ništa posebno nije remetilo život na prvoj liniji fronta. Samo je uvek lebdelo jedno pitanje: ŠTA ĆE BITI SA NAMA? DA LI SMO PRODANI?

Težnja za normalnim životom

U Pakracu, januara 1994. godine počinje rad Grupe Most iz Beograda, koja se bavila nenasilnim rešavanjem sukoba. Na osnovu analize psihosocijalnog stanja stanovništva u Pakracu, napravljen je plan za resocijalizaciju i revitalizaciju ovog prostora. Svi ekonomski resursi i važni komunalni objekti ostali su sa hrvatske strane. Gavrinica (srpski deo Pakraca) imala je improvizovanu školu; neugledna ambulanta i nedostatak medicinskog osoblja nisu davali pravu pomoć stanovništvu. Veliki nedostatak je bio u visokostručnim kadrovima: nedostajali su nastavnici, lekari, farmaceuti, veterinari...

Ratna razaranja i neizvesnost ostavili su traume na decu i odrasle. U veoma teškim uslovima života stanovnici su morali da se bore s egzistencijalnim problemima. Primetna je bila povećana agresivnost, sumnjičavost, nepoverenje i depresija. Kod dece i omladine očitovao se optimizam i želja za životom, kao kod druge dece na svetu. Gavrinicom i po okolnim selima, kao senke, promicale su žene u crnini. Osećale su se usamljene i nepotrebne posle gubitaka svojih najbližih. Ipak, roditelji su se odricali svega da bi školovali decu u Beogradu, Subotici, Kragujevcu, Banja Luci...

Često se razgovaralo o susedima Hrvatima. Ceo dijapazon odnosa se mogao tom prilikom čuti. Negacije zajedničke budućnosti bilo je najmanje, jer starosedeoci Zapadne Slavonije nisu bili ekstremni: u te krajeve ovaj specijalitet je uveden sa strane. Ipak, deo ljudi je govorio o apsolutnoj nemogućnosti zajedničkog življenja. Sumnjičavi su vrteli glavom i pokušavali da vide nešto što i dalje spaja nekadašnje susede. Tolerantniji stanovnici sećali su se lepog zajedničkog života i žalili za njim. Tu se javljao pozitivan znak o mogućnostima pomirenja.

Volonteri Grupe Most, koji su dolazili u Pakrac od 1994. godine, želeli su da pomognu deci i odraslima da prebole ratne traume, da i posle svega sačuvaju osnovne životne vrednosti, da se razumeju različitosti i da tolerancija bude princip života. Sanja Stanišić je organizovala psihološke radionice, Branka Nenadović je pomogla oformljenje kaligrafske i poetske radionice, Ištvan Kaloci i Sonja Rosić su decu podučavali slikarskim veštinama. Sonja je u isto vreme počela žene učiti tkanju. Tanja²²⁰ i Erik²²¹ su pravili predmete od gline, Marijana Petrović je učila decu i omladinu kako se pravi lutkarsko pozorište. Filip Koleman je držao časove engleskog jezika za decu i odrasle. Miša Spasojević je sa Sanjom, Brankom i

219 Jedan od funkcionera Republike Srpske Krajine.

220 Tatjana – Tanja Kecman.

221 Međunarodni volonter; nismo ustanovili prezime.

Sonjom organizovao maskenbal i sportske turnire. Novinar iz Beograda Toma Trbojević profesionalno je pomagao Radio Zapadne Slavonije. Volonteri su organizovali štrikanje i prodaju džempera u Beogradu. Takođe su štrikane stvari prodavali u butiku za bebe „Plus” u Beogradu. Na beogradskoj pijaci Kalenić prodavane su pečurke i čaj iz pakračkog kraja. Za škole u pakračkoj opštini nabavljeni su: dnevnici, oprema za likovno obrazovanje, lopte i rekviziti za fizičko vaspitanje, udžbenici, audio-kasete, sveske, blokovi... Za biblioteku je prikupljeno oko 600 knjiga, sportske patike, čizmice... Preko mirovne organizacije iz Holandije za stanovnike je nabavljeno seme za proletnju setvu. Francuzi su pomogli da se kupi šest inkubatora za piliće.

Počelo je stvaranje *Kuće druženja* koja je trebalo da bude baza za volonterski rad u Pakracu. Do tada, volonteri su predano radili u kontejneru koji je dobio od Ujedinjenih nacija. Kupljeno je šest profesionalnih šahovskih kompleta za Šahovski klub. U Pakrac je stigao i televizor sa video-filmovima za edukativne projekcije. Planirani su foto-laboratorija, seminari, predavanja, disko-klub i druge aktivnosti. Internacionalni volonteri radili su sa obe strane Pakraca. Družili su se i saradivali sa volonterima Mosta. Kultura mira kroz druženje spajala je volontere svih strana. U jesen 1994. godine talentovani članovi poetske radionice napravili su u prirodi priredbu antiratne poezije. Planovi su se razvijali i postojala je lepa perspektiva da se svi problemi mirno počnu rešavati. Bar je to želela većina stanovnika Pakraca.

Došao je 1. maj 1995.

Nova stradanja

Akcija hrvatskih policijskih i vojnih snaga nazvana „Blesak”, započeta je 1. maja 1995. u 5.30 h na prostoru Zapadne Slavonije koja je bila pod kontrolom Republike Srpske Krajine. U nastalom haosu 1. maja, masa muškaraca, žena i dece pokušavala je da se spase bekstvom preko mosta, u Bosnu. Avioni su gađali civile. Svedoci iz Nove Varoši²²² kažu da je bila sreća ostati živ. Bežali su preko leševa koji su svuda ležali razbacani. Strah i panika su potpuno ovladali. Most na Savi, kao jedini izlaz iz pakla prema Gradiški, bio je zatvoren jedno vreme odlukom vlasti Radovana Karadžića. Evakuišu se samo Okučani i okolna sela. U okruženju ostaje oko 5.000 Pakračana od kojih 1.200 dece. Među njima je i volonter Mosta Branka Nenadović. Svi su u skloništima i čekaju razrešenje. Posle granatiranja Zagreba, Siska i Karlovca od strane vojske RSK, nastala je još dramatičnija kriza. Odluku o životima okruženih Pakračana morali su doneti potpukovnik Stevo Harambašić, predsednik Izvršnog saveta Opštine Pakrac Obrad Ivanović i potpredsednik Skupštine Opštine Miroslav Grozdanić. Predaja je bila jedino rešenje da se izbegnu dalje žrtve. Džakula, Ivanović i Harambašić bivaju uhapšeni a zatim pušteni.

Posle 36 časova granatiranja, bombardovanja, tenkovskih napada, sa pešadijom od oko 17.500 vojnika i policajaca, Hrvatska je preuzela kontrolu nad celim prostorom od Okučana do Pakraca.

Hrvatska policija i vojska pretražuju kuće. Oduzima se oružje, traktori, kola i novac. Muškarce odvođe u zatvore u Varaždinu, Bjelovaru, Zagrebu, Požegi. Iskustva iz zatočeništva su različita, od korektnog do okrutnog.

222 Nova Varoš – mesto između Okučana i Nove Gradiške.

Aktivisti antiratne kampanje iz Zagreba²²³ organizuju kancelariju za zaštitu ljudskih prava. Redovi zainteresovanih građana su veliki. Aktivisti daju informacije o mogućnostima dobijanja hrvatskih dokumenata i daju i druge savete za zaštitu.

Od 6. maja počinje iseljavanje stanovništva srpske nacionalnosti. Žene, deca i stari odlaze put Bosne u neizvesnost. Spasavanje života je ponovo u egzilu. Sablasno deluju kolone autobusa, traktora i automobila sa ljudima koji ne znaju gde će. Neki su neodlučni a neki odlučuju da ostanu i prime hrvatska dokumenta.

Hrvatska policija, uglavnom iz Rijeke, čuva preostale stanovnike Gavrinice i okolnih sela. Ipak se neki hrvatski ekstremisti probijaju i prete preostalom stanovništvu. Revanšizam je najlošiji oblik za rešavanje problema. To unosi dalju pometnju, stanovništvo se i dalje iseljava.

Veljko Džakula, Obrad Ivanović, Miroslav Grozdanić i Stevan Harambašić – jedini od rukovodstva ostaju u Pakracu da se bore za svakog građanina. Čekaju i brinu o onima koji su još uvek u zatvoru. Džakula, nekada osuđivan kao izdajnik Srba, danas je čovek koji čvrsto stoji s tezom da Srbi treba da žive tamo gde su rođeni i gde su im kuće. Ostali vojni i civilni rukovodioci, odgovorni za Zapadnu Slavoniju, sede bezbedno u Kninu i Beogradu.

Gavrinica i okolna sela se prazne. Hrvatska vlast proklamuje aboliciju za sve u zatvorima sem za osumnjičene za ratne zločine. Srbi se pozivaju da se vrate u Zapadnu Slavoniju.

U Bosni je stanje teško, humanitarna pomoć ne stiže do izbeglih iz Zapadne Slavonije. Karadžić za svoju armiju mobiliše izmučene ljude. Iseljeno stanovništvo beži iz Bosne i ide u Istočnu Slavoniju. Srbija zatvara vrata izbeglicama iz Okučana i Pakraca: za njih je rezervisana prva linija fronta. Naseljavaju se stare, oronule kuće u Bapskoj, Šaregradu, Tenji, Jankovcima, Markušici... Jedina svetla tačka za izbeglice je Srbija, pošto tamo nema rata. Ilegalno, kroz šume, ispod mostova, preko reka, provlače se mahom žene i deca da bi stigli u „obećanu zemlju”. Čeka ih razočaranje – bez posla, stana, novaca.

Iz Bapske u Istočnoj Slavoniji isterana je poslednja grupa od 83 Hrvata, koji su ostali i posle rata 1991. godine.

Očajni, ljudi se javljaju za povratak u Zapadnu Slavoniju.

Volonteri Grupe Most pomažu u pronalaženju poginulih, ranjenih, zarobljenih u Hrvatskoj. Prave se kontakti za rasute porodice i prenose poruke. Šalje se humanitarna pomoć. Podržavaju se ljudi da izdrže nedaće, traži smeštaj za porodice. Solidarnost sa ovim ljudima preko je potrebna. Ostaje još jedna tamna, nerazjašnjena mrlja iza ovih tragičnih događaja. Obelodanjeno je u štampi da su civilno i vojno rukovodstvo u Kninu i glavni vojni zapovednik Zapadne Slavonije bili obavešteni o napadu hrvatskih snaga; dato je osam časova za izvlačenje žena

²²³ Među osnivačima i brojnim saradnicima Antiratne kampanje Hrvatske (ARK), formirane 1991. godine u cilju sprečavanja rata i nasilja, radi izgradnje kulture mira, uspostavljanja ljudskih i ženskih prava i medijskih sloboda, bili su i Vesna Teršelič, Goran Božičević, Katarina Kruhonja, Vanja Nikolić, Vojko Ivica, Aida Bagić, Igor i Mirjana Galo, Vesna Kesić i drugi sa kojima je Jelena intenzivno saradivala. ARK je izrastao u mrežu od 25 nevladinih, nestra-
načkih i neprofitabilnih organizacija.

i dece, ali ništa nikome nije javljeno; svi su spavali, a zapovednici su prvi pobjegli u Bosnu. Niko kompetentan nije demantovao ove informacije. Stradali su civili, a Džakula, Ivanović i Harambašić su bili jedini koji su brinuli o onima koji su ostali. Čekali su da se neko i vrati.

Šta će biti sutra?

Budućnost je potpuno neizvesna na prostoru bivše Jugoslavije. Računa se da je 4.500.000 osoba raseljeno u ratu od 1991. godine do danas.

U poslednjem egzodusu od 1. maja 17.500 izbeglica iz Zapadne Slavonije raseljeno je po prostorima Bosne, Istočne Slavonije, Srbije i Crne Gore. Ovi nesrećni ljudi žive u kućama nekih osoba koji su takođe u ratnoj nesreći izbegli ili oterani. Vlasti Krajine nemaju sredstava da obezbede stanovništvo. Najnovija mobilizacija pokazuje da nema sistematskog rešenja za izbeglice. Oni su ponovo žrtve.

U Bosni i dalje buktu rat; Zapadni Slavonci su u mišolovci.

U suštini, sve izbeglice žele da se vrate svojim kućama. Često se čuje da im je svejedno koja se zastava vije.

Humani pogled na svet kazuje da svi treba da se vrate odakle su izbegli. A šta vlasti na tim prostorima rade? Kako se ponaša stanovništvo koje se vraća? Kako ih prihvataju oni koji su ostali?

Pomirenje je vrhunac tolerancije i ideal ljudi dobre volje; uvek postoje ljudi koji slede tu viziju, i ma koliko ona bila daleka, unosi nešto optimizma u više nego sumornu sliku sveta.

Proglas

Pakrac – grad suprotnosti – grad koji spaja i razdvaja²²⁴

Pakrac, grad u Zapadnoj Slavoniji, stradao je u svim ratovima a najviše 1991. godine, kada je ostao podeljen između srpske i hrvatske strane.

Socijalnopsihološka rekonstrukcija oba, razdvojena dela, počela je 1993. godine.

Volonteri Grupe Most radili su na srpskoj strani sa decom, omladinom i odraslima. Želja je bila da kroz kreativan rad podržimo duh tolerancije i da pružimo podršku najugroženijima.

Prvog maja 1995. godine, akcija hrvatske vojske i policije nazvana „Blic”, srušila je granicu u Pakracu. Većina stanovnika Pakraca, koja je živela u delu pod srpskom kontrolom, izbegla je u Srbiju i Istočnu Slavoniju.

Grupa 484 preuzela je brigu o ljudima izbeglim iz Zapadne Slavonije.

Iako je oružje jače od bilo koje humane ideje, mi ne odustajemo od naših osnovnih principa, vere u duh tolerancije i svet bogat u kulturnoj različitosti.

²²⁴ Proglas, verovatno izdat u jesen 1995, kada je formirana Grupa 484; nepoznato u koje svrhe je pisan.

Tekst pravnog akta

Odbor za pravnu zaštitu zatvorenika iz Zapadne Slavonije pri CAA²²⁵

Tekst osnivačkog akta Odbora za pravnu zaštitu zatvorenika iz Zapadne Slavonije:

Posle akcije hrvatske vojske 1. maja 1995. godine, u Zapadnoj Slavoniji još uvek se nalazi 111 zatvorenika, mahom srpske nacionalnosti, protiv kojih se vode sudski procesi, bez odgovarajuće pravne pomoći. Ima slučajeva da jedan advokat po službenoj dužnosti brani po sedamnaestoro okrivljenih. Najveći broj zatvorenika nije u mogućnosti da angažuje advokate, zbog nedostatka materijalnih sredstava...

Odbor će se baviti:

1. Organizovanjem pravne pomoći, pre svega angažovanjem advokata;
2. Prikupljanjem finansijskih sredstava za putne troškove i honorare advokata i neposrednu pomoć zatvorenicima i njihovim porodicama;
3. Obaveštavanjem domaće i međunarodne javnosti o broju i položaju zatvorenika i svim aktivnostima u vezi sa njihovom pravnom zaštitom;
4. Odbor će delovati sve dok zatvorenicima ne bude obezbeđena solidna i trajna pravna pomoć.

Beograd, 11. septembra 1995.



U akciji stavljanja nalepnica SLOBODA se piše bez N i MIR se piše bez A, 30. juli 1999.

²²⁵ Jelena je, kao koordinatorka Projekta Pakrac, bila jedan od inicijatora osnivanja i član ovog Inicijativnog odbora, zajedno sa dr Vesnom Pešić, članicom Uprave Centra za antiratnu akciju (CAA), dr Nebojšom Popovim, glavnim i odgovornim urednikom *Republike*, i advokatima dr Ivanom Jankovićem, Nikolom Barovićem, Milanom Vukovićem i Borisom Popovićem. Ovaj Odbor je niz godina pružao pravnu pomoć izbeglim licima i povratnicima u okviru rada Grupe 484.

STUDIJE I ESEJI O BALETU I IGRI

Reč savremenika

Marija Janković Šehović: *Igra i reči za bolji i lepši svet*

Priznajem – zadivljena sam pred količinom pisanog materijala i dubokim poniranjem u suštinu baletske profesije koju nam je, kao svoju zaostavštinu, ostavila Jelena Šantić. Brojne stranice koje slede dragoceni su doprinos našem inače skromnom izdavaštvu u oblasti umetničke igre.

Poznata baletska umetnica prihvatila se pera početkom osamdesetih godina i na velika vrata ušla i u svet publicistike, kao ličnost sa integritetom i velikim znanjem. Kad govori i piše o baletskom školovanju, ona ga štiti od degradiranja od strane države, ali često ne štedi ni naše škole. Nezadovoljstvo i bunt osećaju se u svakom njenom izlaganju kad je o obrazovanju reč. *Od dobrog školovanja zavisi naša cela baletska umetnost*, govorila je ona, podvlačeći stalno da nam nedostaje sistem. Njeni tekstovi su, moglo bi se reći, kodeks za direktore baletskih škola, profesore, učenike, profesionalne igrače i rukovodioce.

Kritičar je oštrog pera kad ne vidi novo tumačenje bajke u baletu, kad ne prepozna nove forme baletskog dela, istraživački napor... Osuđuje surovo i otvoreno predstave bez magije. Traži pravi kôd, istinsku umetnost na sceni, pametnu igru koja uzbuđuje... Imaginacija i snoviđenje po njoj su nada za lepši i bolji svet.

Istoriji Baleta Narodnog pozorišta dala je neprocenjiv doprinos pišući: o ruskim umetnicima koji su je utemeljili, o velikim imenima naše baletske scene, o uticajima, kontinuitetu i diskontinuitetu. Od vrača iz Lepenskog Vira, koji ritualno pleše, do klasičnog akademizma, koji je Balet Narodnog pozorišta negovao, preko nezaobilaznih savremenih i avangardnih pomaka, Šantićeva se svojim tekstovima – znalački, istraživački, analitički... – „šeta” kroz našu istoriju igre, otvarajući nove puteve, razotkrivajući teške zavese naše decenijske nebrige za blago koje imamo.

Sasvim je prirodno da se iz jedne ovakve istraživačke energije rodi i želja da i sama koreografiše. Studiozna uvek pred ulogom koju sama nosi ili kreira za druge, ona telesno misli i izražava se promišljeno, tragajući za suštinom.

Uvek u kontaktu sa svetom, sa kojim nas je poredila tražeći naše mesto u toj globalnoj porodici, ona je rado pozivana na međunarodne kongrese, simpozijume i konferencije, na kojima se, između ostalog, često mogao čuti i njen glas o našoj avangardi o kojoj se gotovo ništa nije znalo.

Od kada je otišla 2000. godine, ostala je ogromna praznina u kritičkom diskursu i publicistici o baletu i igri. Ova knjiga zato može da inspiriše mlade istraživače, koje je Jelena Šantić za života podsticala i veoma verovala u njih.

Jelena Šantić: Tekstovi o predstavama

Spoj duha i tela: Eshilova *Orestija*²²⁶

Čovek kulture rođen iz rituala i mita na kraju XX veka oslobođen je svake dogme. Nova, ogoljena poetika pruža mu šansu za preispitivanje svog arhetipa. Ritual, „kolektivni duhovni spoj”, sa bićima „gornjeg” i „donjeg” sveta, simboličkom radnjom označava taj čin. Mit kao poetski, suštinski, čulni izraz „kolektivnog nesvesnog” daje svesvremensku dimenziju čovekovom životu. U toj „kolektivnoj svesti” individua nema šanse. U sintezi religije, filozofije, umetnosti, gimnastike i njihovih uzajamnih prožimanja, stari Grci grade ideal svog života – apsolutni spoj duha i tela. Dramska forma nastala iz takmičenja recitatora u dionizijskim svečanostima zadržava i unapređuje zadatost – reč, pesmu, pokret. Ostali su bezbrojni zapisi, figure i slike o tim ritualnim igrama. Sokrat kaže: „Ko ne zna dobro da igra piričke igre, nije ni dobar vojnik.”

Velike ideologije tridesetih godina našeg veka do današnjeg dana koriste iskustvo starih grčkih tragalaca i pokušavaju da uspostave novi spoj duha i tela, stvarajući prepoznatljivu ikonografiju. U masovnim manifestacijama u čast natčoveka i nadradnika očituje se i duh totalitarizma i individualnost gubi svoj smisao. Ostaje samo primarni čovekov krik. Kraj milenijuma želi da nas oslobodi utopije savršenstva.

Kad²²⁷ koreograf dobije zadatak od reditelja da scenskim pokretom i koreografijom iskaže određene ideje i koncepte, kao u Eshilovoj *Orestiji*, onda je to ogroman dug našoj i svetskoj kulturi.

Danas, na kraju XX veka, čovek je oslobođen svake dogme. Nova, ogoljena poetika pruža mu šansu za preispitivanje svog arhetipa. U svojoj dalekoj prošlosti čovek je najpre kroz igru i muziku, a zatim kroz govor, evoluirao u čoveka kulture. U gestu, pokretu, igri i ritmu on je transcendirao ceo kosmički spoj realnog i irealnog, straha i želje, subjekta i objekta, moći i nemoći, neba i zemlje, emocije, instinkta i vere. Stvoreni su mit i ritual kao jedinstveni san o umetnosti. Mit, kao poetski, suštinski, čulni izraz „kolektivno nesvesnog”, daje svesvremensku dimenziju čovekovom životu. Ritual, kolektivni duhovni spoj s bićima gornjeg i donjeg sveta, simboličkom radnjom označava taj čin. U toj kolektivnoj igri individua nema šansu. U traganju za apsolutnom harmonijom, antički Grci su svoj ideal želeli da osmisle u svim segmentima društvenog života. Savršenu harmoniju tela i duha oni nalaze u sportskim takmičenjima i u igri.

226 Predgovor u programu predstave: Eshil, *Orestija, Trilogija: Agamemnon, Hoefore, Eumenide* (reditelj Mira Erceg), Narodno pozorište, Beograd, prva premijera Drame i prva predstava u obnovljenoj zgradi Narodnog pozorišta, 10. novembar 1989, s.p.

227 U rukopisu je sačuvana i ova varijanta teksta.

Obratili smo se bezbrojnim zapisima, figurama sa vaza, skulpturama i knjigama koje obrađuju grčku igru i rituale. Pojedine igre su bile ekstatične, orgastičke i slobodne, a druge smirene, spiritualne, sakralne – u zavisnosti od toga kojim bogovima su bile posvećene. Čuvene piričke igre bile su ujedno i vežbe za vojnike. Sokrat kaže: „Ko ne zna dobro da igra piričke igre, nije ni dobar vojnik.” I zato mislimo da su igre bile elegantne, impozantne, čak virtuozne, i da su razvijale samobitnost aktera.

Bogatstvo pokreta glave, ruke, šake, ramena, nogu i celog tela ukazuje na to bogatstvo igre. U rekonstrukciji Eshilove tragedije *Orestije* nađeni su ritmički spojevi pevanja, pokreta, gesta i igre. Mi im se divimo, ali i shvatamo da je samo stari grčki gledalac umeo istinski da ih dešifruje, razume i dâ smisao koji mu odgovara. Današnje iskustvo igre od nas očekuje drugi estetički kôd i zato smo morali poći od tih arhetipskih zahteva. Kada smo za ovu predstavu rešavali ritual, on je, kao zadatak, zadržao formu starih grčkih tragalaca, ali je iskazan umetničkom potrebom savremenijeg, simboličkog značenja. Kada su u pitanju Erinije, onda je instinktivni pokret tela bio polazna tačka za istraživanje ovih prabića. Koristeći sportove i igre stare Grčke u poslednjem delu *Eumenida*, želeli smo da dosegne-mo sveukupnost njihovog života.

Žizela – poetika besmrtnog²²⁸

„Na plavom ili maglovitom nebu,
jedan redak cvet se budi i još
uvek zrači i miriše. Njegovo ime
je: Karlota Grizi.”

Teofil Gotje

Čuveni pesnik romantizma Teofil Gotje (1811–1872) stihove je posvetio svojoj muzi i prvoj Žizeli, balerini Karloti Grizi (1819–1899). Balet *Žizela* premijerno je izveden u Parizu 28. juna 1841. godine. Ovaj balet, koji se igra već sto pedeset godina, ušao je u legendu kao remek-delo. *Žizela* je vrhunac romantizma i u najboljem smislu anticipira duh epohe.

Ideju za balet *Žizela* Gotje je dobio čitajući *Germaniju* Hajnriha Hajnea. U poeziji Hajnea, Gotje je našao mitsku priču o devojkama koje umiru na dan venčanja. One postaju prozračna, bestelesna bića, vile koje u ekstatičnoj igri ubijaju svakog ko im se približi. Sam Hajne kaže da je inspiraciju dobio u staroslovenskoj, srpskoj narodnoj poeziji i našim mitovima. Teofil Gotje je sa Sen-Žoržom napisao libreto u stilu velikog romantičara. U prvom činu, realističnom svetu Žizele, ispričao je priču o čednoj devojci, o zabranjenoj ljubavi, prevari, ludilu i smrti. Drugi čin je vilinsko carstvo umrlih devica u kome su ljubav, kajanje i oproštaj jači od smrti.

228 Predgovor u programu baleta: *Žizela*, Narodno pozorište, Beograd, premijera 27. juna 1991. Sa minimalnim izmenama objavljeno i u: *The International Weekly – Politika*, Beograd (bez datuma).

Kompozitor Adolf Adam (183–1856) u veoma kratkom roku napisao je ovaj balet. Saradnja sa koreografom Žilom Peroom (1810–1892) rezultirala je savršenim odnosom dramaturgije, koreografije i muzike.²²⁹

Dva su koreografa radila na *Žizeli* – Žil Pero, poslednji veliki igrač epohe, suprug balerine Karlote Grizi i poznati koreograf, i Žan Korali (1779–1854), zvanični koreograf Pariske opere. Pero je iz ljubavi prema Grizi, kojoj je inače pomagao u karijeri, usavršio njenu tehniku i napravio niz koreografskih remek-dela. Iako sklo-njen s premijernog plakata *Žizele*, zna se da je on napravio okosnicu predstave sa solistima. Francuski istoričari tvrde da je Grizi imala velikog udela u koreograf-skim delovima u kojima je igrala. Žan Korali se kasnije uključio u rad na *Žizeli*. Smatra se da je on stvorio sve sekvence ansambla. Ipak, ovo delo deluje ujedna-čeno, harmonično i koherentno. Ako je prvi čin radost igre, života i predosećaj smrti, drugi čin fascinira eteričnošću igre vila, lepotom svake scene u kojoj linije solista i ansambla dostižu savršenstvo. Maštovitost i logika imaju veliki unutrašnji naboj. Kroz čistu igru su iskazani sukobi i razrešenja. Vizionarstvo koreografa uka-zalo je put ka modernom baletu.



Žizela, 1972.

Karlota Grizi je inspirisala Gotjea svojim velikim šarmom, ljubičastim očima i lepotom igre. Kada je umirao, veliki pesnik je poslednje reči uputio njoj. Karijera ove italijanske balerine vezana je pre svega za Žila Peroa, za Pariz, a zatim i za ceo svet. Ona nije bila – kao velike balerine romantične epohe – inovatorka kao Marija Taljoni ili dramatičarka kao Fani Elsler, ali je u sebi sakupila sve najbolje osobine prethodnica i stvorila svoju – *Žizelu*.

²²⁹ Ovaj pasus je ostao u rukopisu – neobjavljen u pozorišnom programu.

Hajnrih Hajne, nimalo zadovoljan što je Gotjeu poslužio za sadržaj *Žizele*, ipak deli njegovu oduševljenje prema Karloti: „...Kako samo čarobno igra! Gledajući je zaboravljamo da postoji Taljoni u Rusiji i Elsler u Americi. Zaboravljamo da uopšte postoje Amerika i Rusija, ili bolje reći cela Zemaljska kugla, i lebdimo zajedno s njom po visećim vrtovima kraljevstva duhova, gde ona suvereno vlada.”

Grizi je ogromne uspehe postigla u svim velikim baletskim teatrima sveta. Sigurno je da su njen karakter, ličnost i talenat uticali na formiranje baleta *Žizela* i na lik glavne junakinje.

Na pariskoj premijeri *Žizele* ulogu grofa Alberta (Albrehta) igrao je Lisijen Petipa. Njegova ljubavna afera sa Grizi potresla je i Peroa i Pariz. Marijus Petipa, brat Lisijenov, takođe igrač, na premijeri je, opčinjen divnim baletom, zapisao sve detalje predstave. Dosta godina kasnije Marijus Petipa, sada koreograf, rodonačelnik klasičnog baletskog akademizma, prenosi *Žizelu* u petrogradski Marijinski teatar. Ovaj balet, zaboravljen u Francuskoj, preko Rusije i trupe Djagiljeva vraća se u zemlju gde je nastao. Tako je ponovo osvojen baletski svet.

Zahvaljujući Marijusu Petipa *Žizela* je dobila strožu formu i složeniju tehniku i ansambla i solista.

U daljem razvoju kroz XX vek ovaj već legendarni balet uvek zadržava strukturu, samo se detalji pomalo menjaju. Do danas verzija Leonida Lavrovskog (195–1967), sovjetskog koreografa, ostala je najčistija verzija ovog baleta. Nju i sada igraju Boljšoj teatar, Kirovski balet, Pariska opera i Balet Narodnog pozorišta.

Veliki igrači i balerine našeg veka smatrali su posebnim kreativnim impulsom zaokruživanje svoje umetničke ličnosti igrom Alberta i *Žizele*: Nižinski, Lifar, Soms, Brun, Mišković, Nurejev, Vasiljev, zatim Karsavina, Pavlova, Spesivceva, Šovire, Ulanova, Besmertnova... Svako od njih je doprineo novom životu i tumačenju ovih likova. Tradicija je poštovanje i izazov.

Posle istorijskih iskustava baleta, šta nam danas znači ova stara *Žizela*? Sem saznanja suštine igre, mi danas možemo prepoznati svu slojevitost ovog remek-dela: psihologija, filozofija i semiologija nam ukazuju da u biti priče i koreografije dosežemo u podsvest, ego i alterego. I tako se ideja ljubavi i smrti vizualizuje.

Poetika igre se pokazala jačom od poetike reči. Igra zadire u srž bića i iskazuje se neposredno, sama sobom.

Srbija na raskrsnici Istoka i Zapada²³⁰

Koncept izlaganja na konferenciji u Njujorku

Problem kojim se ovde bavim odnosi se na prostor Balkanskog poluostrva na kome je poniklo pozorište i pozorišne igre Evrope, posebno na Srbiju, u čijim su se tradicijskim igrama do naših dana sačuvali ostaci paganskih rituala, iz antičkih, praslovenskih vremena, preko srednjeg veka i religijskih svečanosti Vizantije, do savremenih masovnih igara i svečanosti ideološki i politički obojenih.

²³⁰Jedna od varijanti koncepta bez naslova, pisanog maja 1992, namenjenog verovatno Međunarodnoj konferenciji o istoriji igre i baleta u Njujorku juna 1993; Jelena tada nije učestvovala niti je dalje razradila ovaj koncept.

Srbija se nalazi na geografskoj i istorijskoj raskrsnici Istoka i Zapada, sa bogatom prošlošću i uticajima mnogih kultura, ali i čestih ratova. Utvrđivanjem hrišćanstva u IX veku, pod uticajem Vizantije, formira se srpski nacionalni identitet. Za razliku od Rusije, čije je pravoslavlje vezano za istočnjački despotizam i misticizam, srpsko pravoslavlje je zadržalo jake paganske crte u mitovima i ritualima, u pesmama, u strukturi narodnih igara. Od XIV do kraja XIX veka, Turci Osmanlije su držali Srbiju u ropstvu. Uprkos tome (500 godina) srpski narod je održao svoj etnički i kulturni identitet, pa i veoma bogati folklor, odnosno igru. Moram napomenuti da Srbija, uostalom kao i Rusija, nije imala renesansu.

Proces stvaranja građanske klase započet je tek u XIX veku. Ni u XX veku ova klasa nema jake korene, što možda pogoduje razvoju totalitarnih režima koji su koristili masovne igre sa dubokim ideološkim opredeljenjem u obliku zabavno-sportskih priredbi na otvorenim prostorima (stadionima). Ikonografija ovih priredbi iskazivala se kroz pokret, igru i simbole političkog trenutka vladajućeg režima.

Za vreme Drugog svetskog rata partizani-ratnici osnovali su svoje pozorište i balet. Stil igre ovog pozorišta počivao je na slobodi pokreta, kao izraza novog čoveka i njegove slobode, i to se koristilo u propagandne svrhe. Vladavina predsednika Tita u Jugoslaviji obeležena je i velelepni priredbama u čast njegovog rođendana, pod nazivom *Dan mladosti*, sa učesnicima iz cele zemlje. Stvoren je savremeni ritual u kojem je moć igre imala nezaobilaznu ulogu, pod parolom: „...sve za narod... prosperitet, zdravlje...” Ova kolektivna igra i spektakl bili su čista manipulacija.

Moj metodološki pristup ovoj temi je interdisciplinarnan: istorijsko-antropološki, uz korišćenje analogija, s namerom da pokažem kontinuiranu nit, od tradicionalnih rituala do savremenih igračkih manifestacija. Sistemom semiotičke analize objasniću kodove tih igara, kao i moć kolektivnog transa u njima. Takođe ću ukazati na političko i kulturno prožimanje na ovim prostorima.

Predavanje ću ilustrovati vizuelnim materijalom: ritualnim transovima u Srbiji; ostacima vizantijskog nasleđa u crkvenim svečanostima; folklorom, kao i masovnim igrama povodom rođendana predsednika Tita. Za sve ovo poslužiću se slajdovima i video-snimcima (VHS).

Trajanje izlaganja sa video-projekcijama je oko 20 do 25 minuta.

Inkorporiranje folklornih elemenata u koreografiju baleta domaćih kompozitora²³¹

U svom nastajanju i transformaciji kroz istoriju, balet je od antičke Grčke preuzeo unutrašnju harmoniju pokreta. Od srednjovekovnih i renesansnih dvorskih igara zadržao je strukturalnost koraka. Tehnika baleta postajala je uporedo s uticajem

²³¹ *Srpska muzička scena*. Zbornik radova, gl. ured. Nadežda Mosusova, Muzikološki institut SANU, Beograd 1995, str. 501-510. Referat pročitao na istoimenom naučnom skupu povodom 125. godišnjice Narodnog pozorišta u Beogradu, održanom u Srpskoj akademiji nauka i umetnosti od 15. do 18. decembra 1993. godine. Napomene u ovom tekstu je dala autorka, Jelena Šantić (osim ove i napomene 238).

narodnih igara sve složenija. U XIX veku romantičarski balet dostiže koreografsku zaokruženost ideje i tehnike. Vizije eteričnih balerina koje na prstima lebde na sceni, dok heroji-igrači žele da dostignu svoj spiritualni ideal.

Romantizam i nacionalni preporodi XIX veka nalaze inspiraciju u folklornoj umetnosti. U baletima romantizma mogu se naći likovi crnaca, orijentalaca, Španaca, Mađara, Nemaca i drugih naroda. Veliki koreografi Žil Pero, Žozef Mazelije, Artur Sen-Leon, Filipino Taljoni, Ogist Burnonvil u okviru baletske leksike koriste elemente i motive igara raznih naroda. Lav Ivanov i Marijus Petipa krajem XIX veka u Rusiji, u okviru baleta klasičnog akademizma, kao što su *Labudovo jezero*, *Ščelkunčik*, *Rajmonda*, *Pahita* i drugi, stvaraju čitave divertismane s raznim igrama.

Početakom XX veka Mihail Fokin raskida sa strogim akademizmom i unapređuje dramaturgiju. On karakterizuje likove i time liberalizuje pokrete. Više i slobodnije se vraća izvoru i koreografijama u kojima su zastupljene određene narodne igre, motivi ili samo njihovi elementi. Iako se ne odriče baletske tehnike, on se mnogo manje drži baletskih kanona. Primeri za takav postupak su njegova ostvarenja *Petruška*, *Žar-ptica*, *Polovecke igre*, *Šeherezada*, *Plavi bog*, *Kleopatra* i drugi baleti.

Modernizam je, radi promovisanja univerzalnog jezika, doneo i odricanje od nacionalnog obeležja. Ipak su se i u tom pokretu pojedini veliki baletski stvaraoci inspirisali igrama ili motivima igara raznih nacija. Rut Sent-Deni igra daleki mistični orijent. Marta Grejam je u baletu *Proleće u Apalačijenu* zadržala u maglovitom sećanju osvajanje severnoameričkog kontinenta. Mnogo otvorenija i konkretnija je Anjes de Mil u *Rodeu*. Hose Limon u svoj ekspresivni, humani koreografski izraz utkiva pokrete južnoameričkih Indijanaca. Elvin Ejli stvara moderni igrački jezik koristeći ritmičnost i izražajnost crnačkog tela, kao i tradiciju svojih predaka. Malo je poznata činjenica da je Moris Bežar na suptilan način inkorporirao naše folklorne elemente kola u balete *Posvećenje proleća* i u *Boleru*. On je stvorio svoj stil u sintezi baletskog, igračkog i idejno promišljenog.

Ruska baletska tradicija posebno je koristila svoj bogati folklor kao vezu sa narodom. Već u baletima akademske klasike, kao što je spomenuto, dolazi do baletizacije folkloru, što znači da je bio u pitanju postupak korišćenja folklornih elemenata njihovim unošenjem u drugu strukturu, u kojoj se prepoznaju detalji uzetog motiva, ali uz više elemenata baletskog koda. U novije vreme su to činili Leonid Lavrovski, Rostislav Zaharov, Vahtang Čabukijani i Jurij Grigorovič.

U ovom kratkom hodu kroz istoriju opažamo da su se baletski autori različito služili motivima i elementima folkloru i tako stvarali manje ili više autentične forme, što zavisi od stepena stilizacije i od toga koliko su blizu ili daleko od izvorne materije. Za sada prepoznavamo nekoliko metoda i mogućnosti inkorporacije motiva ili elemenata folklornog izvorišta u baletska dela. Kao prvi navodimo onaj slučaj kada koreograf uzima veći izvorni skup, folklornu igru i kada je u celini izvede na pozorišnoj sceni. Novi teatarski kontekst u okviru sadržaja i forme baletskog dela briše prvobitno motivisani smisao ove igre. Takvo delo dobija novo, autentično značenje. Publika drugačije doživljava igru u prostoru prirode, a drugačije u okviru pozorišta. Drugi je način primena delova, elemenata ili motiva, a ne igre u celini. Od načina povezivanja i kombinovanja elemenata igre zavisi i stil novonastalog dela. U folkloru on često zavisi i od ritma i metrike, zatim od naglašavanja

pojedinih koraka. Zavisi i od istorijskog nasleđa pojedinih etničkih grupa. Pojedini autori koriste folklorne originalne kompozicione strukture prostora, a u elemente igre uvode promene, što možemo nazvati stilizacijom igračkog folklor.

Korak u koreografiji može da se stilizuje na mnogo načina, da zadrži celovitost, karakter i strukturu, ali i da se promeni u fragmentu, da se promeni ono ispred i iza koraka, ili samo pravac noge, ruke, šake i glave, odstupajući od izvornog modela, što se takođe smatra stilizovanjem. Odbacivanje određenog elementa u folklornom motivu takođe je stilizacija. U klasičnim baletima česta je upotreba stilizovanog elementa folklor. Ruske igre su posebno koristili Lav Ivanov u II i IV činu *Labudovog jezera*²³² i Marijus Petipa u *Začaranoj lepotici*.²³³

Baletizacija nastaje kada se bazični ili stilizovani elementi folklor povezuju sa baletskom leksikom, pri čemu preovladava baletski kanon. Imamo i slučaj imitacije – kada se izmišljaju koraci koji podsećaju na folklorne. U tom smislu moderni koreografi, za koje se pretpostavlja da se inspirišu folklornim elementima, najčešće uzimaju sasvim sublimisane detalje ili pokrete. Oni ponekad koriste samo dinamiku koraka ili ritam, promenu ritma, stava tela ili šake, na primer. Takvi autori traže esencijalno značenje koraka. Koriste i citate, stvarajući nove sinteze. U tom smislu znak kao komunikacija zadržava prvobitno značenje. Neki put se menja i znak i ono što on označava, kao u Parličevom *Simfonij-skom triptihonu*.

Sestre Ljubica i Danica Janković konstatuju: „Oblik igre, kao nešto što je samo njen spoljašnji okvir, izgleda ne privlači srbijanskog čoveka, koji ne naginje formalizmu i manje ga zanima njegov duh od onog što treba taj okvir da ispuni. Time se može objasniti srazmerna malobrojnost srbijanskih orskih oblika, s jedne strane, i vrlo velika raznovrsnost koraka i njihove kombinacije, s druge strane. Mislimo da nije preterano reći da su srbijanske igre u ovom pogledu raskošno bogate.”²³⁴

Ovakvo nasleđe je bilo izazov za baletske stvaraoce pa su ga između dva svetska rata koristili ruski emigranti, dajući impulse našem nacionalnom baletskom stvaralaštvu, što su prihvatili i pojedini domaći umetnici.

U Narodno pozorište u Beogradu Margarita Froman 1927. godine prenosi zagrebačku verziju *Licitarskog srca* Krešimira Baranovića. Pia i Pino Mlakar su prvi naši umetnici (posle Mage Magazinović) koji se bave folklorom i koji s kompozitorom Franom Lotkom u Budvi 1934. rade balet *Đavo na selu*. Posle premijere u Cirihi 1935, ovaj se balet igra u Ljubljani i Beogradu 1938. Kirsanova se interesuje za domaće folklorne igre i to koristi za koreografiju Hrističeve *Ohridske legende* 1933. godine. Za tu predstavu Anatolij Žukovski takođe vredno proučava folklor u južnoj Srbiji / Makedoniji, ali se ne pojavljuje na afišima kao autor.²³⁵ Verovatno će doći vreme kada će se započeti rekonstrukcija i naučna obrada postavki baleta vrednih ruskih poslenika kod nas.

232 Федор Лопухов, *Хореографические откровенности*, Moskva 1972, str. 113.

233 Isto, 13–119; Aleksandra Danilova je u Njujorku, u Džulijard školi, na časovima baleta *Ruska tradicija*, na primeru varijacije *Aurore (Začarana lepotica)*, objašnjavala šta je uticaj ruskog folklor u baletima M. Petipe.

234 Lj. i L. Janković, „Neke karakteristike orskih šara u Srbiji”, Zbornik Etnografskog muzeja, Beograd, 1953, 113.

235 Prema iskazu Ksenije Marković.

Za vreme rata zgrada Narodnog pozorišta bila je oštećena u bombardovanju, ali su se ipak igrale neke baletske predstave. Repertoar je bio sastavljen od kratkih baleta i divertismana, a na programu je bilo i jedno domaće delo, *U dolini Morave*, koje je postavio Anatolij Žukovski.

Posle završetka Drugog svetskog rata otvaraju se nove perspektive baleta u svetu. Modeli koji se kod nas javljaju u domaćem stvaralaštvu raznoliki su i pod uticajima su raznih stremljenja. Da bi se balet obnovio (mnogi su otišli u inostranstvo i tamo ostali), igrani su i dalje divertismani, kratki delovi baleta, među kojima i prvo posleratno domaće baletsko ostvarenje, *Poema* Stanojla Rajičića.

Ovacijama je 29. novembra 1947. dočekan celovečernji balet Stevana Hristića *Ohridska legenda* u koreografiji Margarite Froman. U glavnim ulogama su nastupili Paula Selinšek i Dimitrije Parlić. Predstavom je dirigovao sam autor. Dug vek ovog baleta i egzaltacije publike mogu se višestruko obrazložiti. Nacionalno-romantičarska muzika lako je doprla do gledalaca. Sam autor, na desetogodišnjicu izvođenja baleta, kaže: „Makedonski motivi su me privukli kao najizrazitiji i najpogodniji za modelovanje”. Balet je baziran na priči, priči koja je smišljena za libreto i u čijoj je osnovi herojsko oslobođenje od Turaka. U tim vremenima to herojstvo je imalo paralelu sa oslobođenjem od Nemaca. Zatim je tu prisutna i svebalkanska ideja.²³⁶ *Ohridska legenda* je u svom izrazu nosila svežinu, izvornost, vitalnost stilizacije i neposrednost.

Koliko je Margarita Froman bila upoznata s prethodnom verzijom ne znamo, ali je poznato da je studiozno izučavala naš folklor. Struktura cele predstave je rađena po uzoru na klasične predstave, što znači da je ona arhaične forme. Od četiri čina, I i IV su rađeni u folklornom stilu, u maniru stilizacije. Drugi čin, scena na jezeru sa vilama, Zvezdom Danicom i Biserkom, bajkovita je idealizacija gde je Froman koristila neoklasičnu leksiku. Treći čin je divertismanskog oblika i tu je koreograf koristio folklorne elemente za igru Rumunke, Bugarke i Grkinje (albansku igru je kompozitor u završnoj verziji baleta izostavio).

U refleks narodne muzike (*Biljana platno beleše, Pušči me*), koreograf Margarita Froman je utkala izvorne motive i elemente makedonskog folklor, ali i motive sa drugih naših prostora. Oni su zadržali osnovne karakteristike, posebno u skupnim igrama, u kolima. Autentični su oblici otvorenih kola,²³⁷ zatim držanje igrača (ukrštene ruke, držanje oko struka ili za ramena),²³⁸ odnos muških i ženskih igrača, meko igranje na blago podignutim poluprstima, hitra čipkasta ukrštanja sa izbacivanjima nogu iz kolena, naglašavanje udaraca petom i podmetanje jedne noge iza druge, posebno u sinkopama. Muške igre su pune skokova i doskoka u polučučanj i čučanj. Bezbroy maštovitih varijanti i njihovo kombinovanje ostvarili su pravi koreografski vez.

Kao što je kompozitor modelirao, tako je i Margarita Froman, prema scenskoj potrebi, očistila korake od nekih viškova ukrasa ili dodala međukorak. Ipak je *Ohridska legenda* delovala autentično, jer je celo telo igrača ritmizovano, što je jedna od osnovnih odlika našeg narodnog izraza.

236 Nadežda Mosusova, „*Ohridska legenda* Stevana Hristića”, *Zvuk*, Beograd, 1966, br. 66, 111.

237 Olivera Mladenović, „Kola u Južnih Slovena”, *Etnografski zbornik*, Beograd, 1973, 110.

238 Isto, 94–99.

Dimitrije Parlić je bio ne samo prvi nosilac glavne uloge, već i dragoceni saradnik koreografa. On je izvanredno poznao makedonski i južnosrbijanski folklor i zasigurno uticao na koreografiju baleta.²³⁹ Zato i sam Parlić radi svoju, novu verziju *Ohridske legende* 1966. godine. On želi da ovaj balet približi savremenom gledaocu, ali i da istraži mogućnosti dalje stilizacije narodnih motiva. Interesantno je bilo posmatrati i analizirati kako Parlić preuzima kola iz verzije igrane 1947. godine: kod njega ženski solisti i ansambl igraju na špicama baletskih patika (na primer, Gricu ili završno kolo na kraju baleta). Pošto su akcenti u muzici na dole, kada se igralo na celom stopalu ta se hitrina i snaga tako i postizala. U zavisnosti od baletskih patika, trajanje koraka i akcenat nagore u izvesnoj meri su izmenili sam korak. Motiv koji je već korišćen i donekle stilizovan, koreograf dalje oslobađa nekih elemenata, ali zadržava bitnu strukturu. U solističkim deonicama on više koristi baletsku leksiku s kojom kombinuje folklorni motiv ili znak, tako da se primenjuje princip baletizacije folklora. Već tada je citat bio legitiman odnos novijih ostvarenja. Tako na početku I čina Parlić razlaže, dokomponuje elemente, da bi ih kasnije sakupio, citirao i stvorio novo delo. Modernizacijom scene i kostima poznati slikar Milo Milunović doprinosi novoj vizuelnoj ekspresiji.

Stoga, posle zabrane izvođenja i pauze od nekoliko godina, Parlić ponovo radi *Ohridsku legendu* 1984. godine. On vraća originalni libreto i integralnu muziku, ali luta između nađene stilizacije i dalje baletizacije folklora.

Posle *Ohridske legende* iz 1947. godine javlja se na sceni Narodnog pozorišta u Beogradu novo domaće baletsko delo. Dimitrije Parlić 1951. koreografiše *Licitarsko srce* Krešimira Baranovića. Model za ovaj balet kompozitor je našao još 1924. u *Petruški* Igora Stravinskog. Koreograf Parlić razvija bogatu igračku paletu unutar lepršave, sanovite i u isto vreme jednostavne priče. On se oslanja pre svega na zagorski folklor. Kompozicija kola, kao zatvorenog, tipičnog za to podneblje, zatim razdvajanje u dvojke, trojke, četvorke i arhitektura prostora daju autentični privid. Strukturalnost motiva, građenih na drmežu, poskocima, dizanju i prebacivanju igračica i udaranje nogu igrača, zadržavaju suštinske odlike folklora. I u ovom baletu Parlić je koristio metod obrade elemenata, utkivajući ih u veće delove kompozicija. Očigledna je sličnost postupka rada sa folklornim elementima kao u *Ohridskoj legendi* 1947. godine.

Vladimir Logunov je 1979. napravio novu verziju *Licitarskog srca*, ali je upotrebio imitativni, opšti model, koji se baletizuje. Dobile su se razlivene, neprepoznatljive forme.

Početak baletizacije folklora u Beogradu nastao je posle rata novim pristupom Pie i Pina Mlakara u baletu *Đavo na selu* Frana Lotke 1957. godine. Nekada bliski ekspresionizmu, Mlakarevi obrađuju folklorne teme i u spoju sa baletom traže nove sinteze. Podigli su protagonistkinju na prste i dodali koracima karakter i motive naših narodnih igara. Materijal je pružio mogućnost duhovitog koreografskog poigravanja.

Pia i Pino Mlakar ponovo dolaze u beogradski Balet da 1978. godine kreiraju svoju viziju *Ohridske legende*. Iako su se već uspešno bavili stilizacijom naših narodnih igara u baletu *Đavo na selu*, materija kojoj su pristupili nije im bila bliska. Nedostatak čvršćeg odnosa i koncepta vezanog za folklor, balet i savremenost (i njihovo međusobno prožimanje) – rezultirali su bledom, naivnom predstavom.

²³⁹ Prema svedočenju Oskara Danona.

Dalja istraživanja folklora i modernizma naš veliki koreograf Dimitrije Parlić sublimira 1962. godine u *Simfonijskom triptihonu* Petra Konjovića. Za ovaj balet, koji je inače igrački deo opere *Koštana* (I čin), Parlić nalazi originalni put za novo tretiranje i korišćenje folklornih tema, motiva i elemenata. Prvi put može se govoriti o modernom pristupu, tj. inkorporiranju folklornih motiva u balet. Parlić je uspeo da kreativno oduhotvori, ali i da razotkrije nevidljivo u igrama južne Srbije. Ako je i zadržao opštu formu kola, nadigravanja i solo deonica, autor u jeziku baleta sintetizuje elemente folklora i modernu tehniku igre. Mekano prelaženje s noge na nogu, elastični i sliveni koraci smenjuju se sa dinamičkim jakim deonicama. Muški princip se ogleda u visokim skokovima, skupljenih nogu u kolenima, sa okretima, doskocima u čučanj. Svaki pristup koraku i njegovo razrešenje je neobično u spoju. Sam korak kao element gradi se od najmanjeg dela modela. Kako je i nov korak motivisan, možemo govoriti o novom znaku. U *Simfonijskom triptihonu* znak je inkorporiran u sam jezik dela. Neuobičajeno korišćenje ruku, šaka, nogu i bokova ipak u sebi nosi prepoznatljivost potisnutog, a punog erosa. U trenucima sučeljavanja muškog i ženskog principa, erotika eksplodira u otvoren izazov, u kome su reski pokreti bedara u isto vreme i znak i označeno. Oslobođajući se izvornosti, a shvatajući duh i tradiciju vranjskog podneblja, Parlić ritmički besprekorno tretira sinkope u muzici i telesno ih izražava u punoj dinamici.

Unutrašnju poetiku dela nadogradili su solisti i ansambl baleta. Jovanka Bjegojević je unela i svoje poznato dramsko osećanje za interpretaciju. Nosioci rasplamsalog temperamenta bili su Katarina Obradović i Žarko Prebil. *Simfonijski triptihon* Dimitrija Parlića ostaje jedinstven u našoj baletskoj umetnosti kao eklatantan primer uspešne inkorporacije elemenata folklora u nov, savremen jezik.

Branko Marković je bio veliki poznavalac svih naših narodnih igara. Napravio je mnogo igračkih koreografija koristeći te teme. Godine 1974. u Narodnom pozorištu je koreografisao *Simfonijsko kolo* Jakova Gotovca. Koristio je arhitekturu prostora i izvorne korake našeg folklora, ali je u isto vreme želeo da pobegne od tradicionalnog. Izlaz je našao u baletskom omekšavanju izvođenja. Time je izgubio oštricu autentičnosti, pa je takva stilizacija otišla ka baletizaciji.

Posle ove kratke analize možemo izdvojiti nekoliko slojeva. Kako je naš folklor bogatiji u tehnici nogu nego u rukama, naši koreografi su tako i stilizovali korake. Kada su pristupili baletizaciji, rukama su davali elementarne pozicije s folklorno prepoznatljivim finesama. Česta je i inkorporacija motiva i elemenata folklora u leksiku baleta. Koreografi su se više ili manje bavili idealizacijom formi folklornih motiva ili elemenata, u zavisnosti od toga koliko je autor bliže ili dalje od modela.

Većina baleta rađena je po formalnim principima i sukcesivno su pratili konvenciju. S druge strane, Dimitrije Parlić je postigao da dramski tok bude materijalizovan u telu, u pokretu i koreografiji. I zato je *Simfonijski triptihon* Dimitrija Parlića jedinstven i najuspešniji primer u kome se spajaju folklorni znaci u sve komponente koreografskog jezika i smisla putem unutrašnje harmonije i ekspresije.²⁴⁰

240 O ovoj studiji Jelene Šantić detaljno je govorila profesor emeritus Svenka Savić u svom referatu naslovljenom *Elementi folklorne muzike u praiizvedbama baleta SNP-u u Novom Sadu (1947–217)* na naučnom skupu *Etnomuzikološka tradicija u Vojvodini i savremena muzička umetnost*, koji je organizovao Zavod za kulturu Vojvodine u Novom Sadu, 30. novembra 217. godine.

Kontinuitet i diskontinuitet u igrama Balkana²⁴¹

Premitsko i mitsko vreme na Balkanu pruža jednu autentičnu, bogatu civilizacijsku lepezu nastalu ukrštanjima mnogih kultura koje su kao oluja prohujale tim prostorima. Nadolazeće nove vrednosti brišu prethodne, a male čestice ranijih vrednosti sačuvane su u kolektivnoj svesti Balkana. Tako je on, spajajući stare i nove vrednosti, postao most juga i severa, istoka i zapada. Kasnija istorija ovog jugoistočnog evropskog poluostrva bila je stavljena na marginu velikih svetskih događaja. Možda je takav položaj Balkana uslovio da se u njegovoj raskošnoj prirodi sačuvaju neki arhetipovi prepoznatljivi i danas u muzici, igri, maloj skulpturi (plastici). Ipak, deo kolektivne memorije koji čuva ta nasleđa, u sadašnjosti nalazi prostor za nove, kreativne proboje.

Arheološka nalazišta u Bugarskoj, Grčkoj, na Jadranskoj obali, u Rumuniji, Turskoj, Srbiji, Hrvatskoj, Bosni i Albaniji svedoče da je u osvit civilizacije ovaj prostor bio značajan deo kulture evropskog čoveka. Atemporalnost i nadistorijsko mišljenje bili su njegova polazišta.

Kada se uspravio, predak čoveka počeo je da posmatra svet u novim dimenzijama i da prostoru daje determinante i sakralni značaj. Ritual i mit anticipiraju vreme i prostor i čovek otkriva mogućnost sopstvenog izražavanja. Intuitivno počinje da stvara paralelni, imaginativni svet oko sebe.

Oseća potrebu da označava ono što je u njegovom vidokrugu i da to prenosno iskazuje. Time su otvoreni beskrajni lavirinti kreativnosti budućeg čovečanstva.

Istorija civilizacije je već prihvatila činjenicu da se njene transformacije mogu pratiti kroz pokret i igru kao ontološke entitete. Igra je od samog početka bila grupna, jer je kolektivitet pružao sigurnost, kako kaže veliki Elijas Kaneti, rođen na ovim balkanskim prostorima. Vezana za prirodu, za rađanje i smrt, igra je od početka bila sakralna i motivisana u svom semiotičkom značenju. Pokret je označavao ono što predstavlja i imao je ikoničku vrednost. Telesni znak je komunikacije, dijaloga, i zato je igra uvek spoj simboličkog i nadrealnog. Na tom stupnju civilizacije moguće je govoriti o imitativnim modelima. Kada je jezik počeo da preuzima komunikaciju, ova vrednost se menjala, igra postaje nemotivisana, ali čovek preuzima odgovornost za formu. Igrač u sebi sintetizuje subjekat i objekat, tj. on telesno eksternalizuje svoja osećanja i u isto vreme označava željenu misao kao dinamičku sliku.

Kao što je poznato, najstariji sloj naše kolektivne memorije je i naše zajedničko iskustvo. Zato pretpostavljamo da se čovek iz Lepenskog vira (VI milenijum stare ere) na obalama Dunava uklapao u tu univerzalnu sliku sveta i da je igrao. Paleolit i neolit su vremena kada je balkanski prostor bio jedinstven kao kulturni entitet. Akademik profesor Dragoslav Srejović, koji je otkrio Lepenski vir, grad sveštenika, smatra da je između ostataka kuća otkopan i trg na kome su se odigravali sezonski rituali. Ritualni vezani za ciklično vreme, vezani su i za prirodu kojom su okruženi. Zato su igre predstavljale, tj. imitirale, lov, ribolov, plodove reke, samu reku, rađanje, inicijaciju i posebno smrt. U jednoj grobnici pronađen je kostur, koji je – za razliku od drugih – bio u sedećem stavu sa ukrštenim nogama.

²⁴¹ Izlaganje na sastanku CIDD–Unesko, održanom na Krfu novembra 1995. Nije poznato da li je objavljeno; sačuvana je i kraća verzija rukopisa, verovatno kao rezime.

Pretpostavka je da je u pitanju vrač ili šaman. Takođe nađena frula, napravljena od femura orla koji je htonska ptica, kazuje o značaju poimanja smrti i magijskim ritualima koji su je pratili. Pronađena čegrtaljka je instrument koji se koristio i u drugim kulturama na Balkanu i celom mediteranskom basenu. Ovaj instrument je svojim ritmom, snagom i repetitivnošću izazivao transove koji su najstariji oblici magijskih obreda i igara. Da li je šaman iz Lepenskog vira igrao pod dejstvom psihodeličnih pečuraka ili je žvakao neku travu, to se samo pretpostavlja.

Moć međudejstva muzike, pokreta, igre i slike daje sinkretičku udruženost koja će se s vremenom izdvojiti u razne umetnosti. Igra se usložnjavala, polako strukturisala, pokreti su bili nefigurativni, ali i figurativnih oblika, a simbolika je ostala kao transcendentni izraz božanskog i uzvišenog.

Duboki koreni posvećenja mrtvima nisu zbrisani olujama koje su Balkanu donosile nove slojeve kultura. Jadranska obala, Vinča, Keščeriola – samo su neka od nalazišta koja su imala kontinuitet u balkanskom neolitu.

Ovu utopijsku viziju Balkana uskoro razaraju, ali i obogaćuju, mnoga plemena koja se tu i ukrštaju. Etnogeneza je započeta. Balkanska sudbina je sudbina brzih promena.

Plemena Dardanaca živela su na centralnom delu poluostrva, a Strabon i Herodot kažu kako su voleli da igraju i pevaju. Dardanci se sele u Malu Aziju i osnivaju Troju. Nestali su u nekoj oluji seobe naroda. Indoevropski narodi polako pristižu iz svoje pradomovine. Oni nose svoje sećanje i ta nova energija se inkorporira u već postojeću stvarnost. Danas se ona još uvek prepoznaje u nekim recidivima folklora svih naroda koji žive na balkanskom podneblju.

Hipoteze o tragovima starobalkanskih naroda – Tračana, Ilira, Kelta, starih Helena, Rimljana i nekih azijskih naroda – najpreciznije je dao bugarski naučnik Mihail Aranurov, koji je smatrao da su današnje rusalje ostaci stare balkanske tradicije. Zajednička balkanska osnova nalazila se u magijskom obredu kiše – u dodolama. Takođe, igra Kukeri s toljagama predstavlja podsećanje na nekadašnje igre s mačevima. Najbolje sačuvane igre su oko Dunava, gde je i autohtono stanovništvo. Smatra se da su neka slavonska kola i šokačko kolo u Baranji takođe preslovenskog porekla, dok udaranja nogama, pocupkivanja i poskoci nisu slovenskog porekla.

Autentična, snažna kultura Tračana ostavila je neizbrisiv trag i na antičku Grčku. Ksenofont kaže da Tračani igraju i pevaju na pogrebnim svečanostima. Smatra se da trački bog Dionizije sa furioznim menadama silazi u Grčku i nosi trački odnos prema smrti jer rituali, posvećeni ovom bogu, nose tu esencijalnu misao: igra rastrgnutog i umrlog tela koje se ponovo spaja i rađa česta je tema.

Orfej, trački pevač, postaje grčki mitski pevač. Možda je važnije reći da je on doneo filozofiju inicijacije i vaskrsenja koji su postali suštinska ideja eleusinskih misterija.

Magijski obredi Balkana imaju duboke korene: svet mrtvih vlada životima onih koji su na ovom svetu.

Ilirska plemena zaposedaju Jadransku obalu i velike delove Balkana stvarajući Ilirsko kraljevstvo. Ostao je sačuvan divan ženski nakit, kao i brojni drugi predmeti koji govore o visokoj kulturi Ilira. Iako nema arheoloških dokaza da su Albanci ilirskog porekla, u albanskom jeziku se naziru ilirski toponimi, dok albanske igre nose ozbiljnost, težinu, prefinjenu ritmiziranost i duboku unutarnju dinamiku.

Polifono pevanje u Bosni i Hercegovini navelo je etnomuzikologa Rihtmana da razmišlja „da pošto takve muzike nema u drugim slovenskim zemljama, onda je u Bosni zadržan specifični relikv ilirske muzike”.

Snažna plemena Avara dolaze i ruše dotadašnja iskustva. Da li su im i igre bile tako žustre, rušilačke?

Koliko je igra uticala na stvaranje karaktera određenih etničkih grupa, to ne znamo. Ili je karakter uticao na stvaranje estetskih kodova. Verovatno su uzajamna prožimanja stvarala ono što prepoznajemo: kontinuitet je uspostavljen.

Umetnost Grčke je fenomen, jer je direktno uticala na razvoj celog Mediterana, Balkana i sveukupne evropske civilizacije. Iako je primala uticaje i sa Balkana, o čemu je bilo reči, grčka kultura je jedinstvena u svojoj lepoti i harmoniji. Kroz ideal spoja duha i tela stvoren je ideal helenskog čoveka. U antičkoj Heladi bogovi liče na ljude. Kultura koja je domislila teatar, kao drugu realnost, zaista je dostojna večnog divljenja. Igra u Grčkoj je zadržala sakralni karakter, ali su odvojene bile igre u teatru i na seoskim svečanostima. Nazire se odvajanje folklor. Imperijalistička Grčka imala je ogroman uticaj na svoje kolonije pa se tako grčka umetnost disperzivno širila i ostavljala neizbrisive tragove. Igra sirtu igrala se u Trakiji, Makedoniji, cincarskoj sredini a do danas se zadržala u Grčkoj, kao i piričke igre. S druge strane, igre đurđevka i opajduša, koje su se zadržale u Makedoniji, po tipu i sklopu grčkog su karaktera.

Balkanske kulture pune su sećanja na stare Grke. Elementi Eleusinskih misterija možda imaju pravi kontinuitet u ritualnim transovima na svečanostima kod Soluna, nazvanim anastenarije, koje se i danas izvode na živoj vatri na dan Svetog Konstantina i Svete Jelene.

Ipak, Grci nisu uspeli da potpuno prekriju stare slojeve ranijih kultura. Zato je Rim uspeo da romanizuje veći deo Balkanskog poluostrva. Izbledeli odsjaj grčke kulture živi, ali u novom okviru.

Preloman trenutak za istoriju Balkana bila je velika seoba Slovena koji dolaze od VI i VII veka. Počinje mešanje starosedelaca i došljaka, tako da i elementi različitih kultura postaju zajednička memorija. Snaga Južnih Slovena je bila ipak dominantnija, tako da se rađa sasvim novi kulturni sloj. U zapadnim delovima Balkana ilirska i tračka umetnost već su bile romanizovane, a istočni delovi su pali pod istorijski uticaj raskošne Vizantije, njene muzike i igre. Pri tome, autentična snaga Južnih Slovena nameće svoje nasleđene principe: vizantijski izvori kažu „da Sloveni izuzetno vole pesmu i igru”.

Hrišćanstvo, kao koherentni faktor na Balkanu, idejno umnogome utiče na razvoj muzike i igre. Prihvatajući religijske kanone, posebno pravoslavne, igra ostaje u domenu ruralnog stanovništva koje neguje i stare forme kao deo kolektivne memorije starobalkanskih rituala i igara. Na freskama u Dalmaciji, Makedoniji, Bugarskoj, Srbiji, uostalom na celom balkanskom prostoru, prepoznatljivi su razni stari instrumenti i igre. Civilizacija, skrivena u planinama i dolinama, konzervirala je ili transformisala arhajske elemente koji se i danas izvode u određenim regionima.

U Bosni i Hercegovini, Hrvatskoj, Crnoj Gori i zapadnoj Srbiji sačuvani su srednjovekovni nadgrobni spomenici – stećci za koje se pretpostavlja da su nasleđe bogumila, proterane sekte iz Bugarske. Na stećcima su često prisutni prikazi igara, posebno kola.

Gledano prostorno i strukturalno, oro ili kolo jedan je od najstarijih oblika kolektivne igre. U davnim vremenima igralo se oko ognjišta, vatre; igrači su gledali jedan drugog u lice. Sama forma kola ima oblike otvorenog, zatvorenog, razbijenog, ponovo sastavljenog... Ljudi su većinom igrali takvu, zajedničku igru. Sloveni su doneli svoja kola iz prapostojbine i doveli ih do savršenstva, posebno na Balkanu. Koreografsko nasleđe se prepoznaje i danas i sada se komparativnom metodom izučavaju sve igre s balkanskih prostora.

Posebno značajan bio je dolazak bugarskih plemena, neslovenskog porekla. Atavizam na ovim prostorima može se pratiti kroz koreografsku i strukturalnu analizu koraka, ali se postavlja mnogo pitanja na koja je teško odgovoriti sa sigurnošću. Možemo prepoznati meka, laka, graciozna kola za koje neki naučnici tvrde da su slovenskog porekla. Druga su oštra, reska, koja odaju snagu i muškost, za koje Nedrlje kaže da su protobugarskog porekla.

Istorijska predodređenost uticala je na stvaranje zajedničke kulture.

Posle osvajanja ovih prostora, Turska implementira svoju prefinjenu, senzualnu, orijentalnu umetnost u vekovne slojeve kultura balkanskih naroda. Orijent je ovde ušao u sam život i dodirnuo njegovu suštinu. Ali da bi se odbranili od tuške asimilacije, balkanski narodi su se držali svojih starih običaja.

Jedan od običaja, koji vuče korene od najstarijih vremena i koji je doživeo transformaciju zadržavajući svoju suštinu, jesu obredne igre koje dostižu trans i ekstazu. Dr Dragoslav Antonijević u svojoj knjizi *Ritualni transovi* proučava ove stare magijske rituale, koji se, pomenuli smo, i danas izvode u Grčkoj kod Soluna kao anastenarije, a analogne njima su nestanenarije u Bugarskoj, rusalje u Istočnoj Srbiji i kalušari u Rumuniji.

Potreba mase da se izražava u arhetipskim oblicima i da time prevazilazi sva vremena, govori o ljudskoj prirodi koja je nadvremenska. Nesvesni sloj čovekovog bića time se najbolje izražava a forme igre su njegov spoljni okvir.

Bogatstvo i raznovrsnost folklora Balkana bila je i stalna inspiracija umetnicima da stvaraju nova dela.

U našoj baletskoj istoriji veoma su često korišćeni elementi folklora. U Jugoslaviju, stvorenu 1918. godine, došli su sjajni ruski baletski umetnici. Oni su ostavili neizbrisiv trag time što su prvi kreirali nacionalne balete na osnovu istraživanja folklora Balkana, kao što su *Licitarsko srce*, *Đavo na selu*, *Ohridska legenda*. U Sarajevu je postavljen niz baleta inspirisanih stećcima od kojih je najuspešniji *Satana*. Većina baleta je rađena modelom baletizacije folklornih elemenata. Neki su uspeli da zadrže strukturalnost a da ih inkorporiraju u nov, savremeni igrački jezik. Takav balet je *Korak* Milorada Miškovića, koji se pozvao na arhetipove balkanskih igara i stvorio snažnu i dinamičnu predstavu. Najveći jugoslovenski koreograf Dimitrije Parlić u svom *Simfonijskom triptihonu* postigao je da dramski tok bude materijalizovan u telu u pokretu i u celokupnoj koreografiji. Bio je na putu da stvori autentični, balkanski baletski jezik.

Pominjem balkanski balet, a da li on uopšte postoji? Sestre Danica i Ljubica Janković pisale su „da naš narod ne robuje formi već suštini, te imamo ne samo bogatije korake, do najsitnijih detalja, nego sam njen okvir, formu kola”.

Iako su milenijumi brisali i donosili nove, ovde objašnjene slojeve, balkanske igre nisu eklektične. Svi uticaji su se spojili u svojstvenu estetsku formu. Susret raznih kultura, prelamanje oblika, ekspresivnost, sobom nose lepotu, vitalnost, ali i nerazumevanja.

Tragedija Balkana je da se raspinje između kontinuiteta i diskontinuiteta. Kontinuitet nosi kulturu koja se podrazumeva u različitosti, a diskontinuitet zamračivanje i gubljenje korena.

Nadam se da je budućnost Balkana u zajedništvu koje podrazumeva prihvatanje lepote različitosti.

Pitanja modernizma kod nas u međuratnoj umetnosti²⁴²

Od druge polovine XIX veka počinje snažniji proces industrijalizacije i liberalizacije društva, a time se otvaraju i putevi modernizacije. Umetnici nastupaju sa novom energijom koja će otvoriti prostore XX veka. Umetnost toga vremena bila je puna spoljnih manifestacija, lepote, umiranja, simbola. Osećala se razočaranost umetnika u postojeće konformističko društvo koje nije davalo odgovore na iskazanu potrebu za većim ličnim slobodama. Svoj urbani protest usmerili su unutar građanskog društva.

Nastupa era istraživanja nove forme, sadržaja, kao i same suštine umetnosti.

Početak XX veka nagoveštava prelomnu eru u životu, ali i u umetnosti, u kojoj se menjaju klasični modeli i raskida sa vladajućim principima. Dva bitna pravca, ideološki različita, određuju estetiku modernizma. Jedno polazište je čista umetnost, vraćanje suštini umetničkog medija (Lesingova teorija i njegov *Lakon*) i Wagnerovo poimanje totalnog teatra. Odbacuje se višak elemenata, te očišćeni i izoštrani znaci postaju dominantni, vraćaju se arhitipovi, svet u novoj poetici je duhovit, ironičan, fantastičan, apstraktan, otkriva se iracionalno kod umetnika. Vizionarstvo postaje jače od prošlosti. Sledeći korak je avangardna pobuna koja nije kontinuitet moderne. Ona je diskontinuitet prethodnika, radikalno inovatorski postupak koji prekida s prošlošću i bavi se svojom suštinom. Veliki i mali pokreti, različito estetski iskazani, unose snažne zamaha u sve umetnosti. Slikari koriste materijal kao nov estetski princip, pozorište odbacuje imitativni model, totalno pozorište postaje jezik teatra. Poezija i literatura se kreću od prestrukturiranja i sažimanja smisla i fragmentarne naracije, do automatizma podsvesti kreativaca. U muzici kompozitori beže od romantičarske lirike, na nov način tretiraju sklopove tonova i nastaju nove harmonične modulacije – dodekafonija. Frojdova psihoanaliza, Ajnštajnova teorija relativiteta, Jungovo tumačenje snova, primena fotografije i filma utiču na drugačije poimanje vremena i prostora u umetnosti. Vek novih tehnoloških mogućnosti, komunikacije i transporta utiče na dinamiku umetničkih kretanja. Prožimanje nauke, tehnologije i umetnosti donosi i

²⁴² Referat je pročitao 27. maja 1996. godine na skupu u Srpskoj akademiji nauka i umetnosti, održanom povodom 75 godina Baleta Narodnog pozorišta u Beogradu; zbornik radova nije objavljen. U rukopisu postoje dve verzije ove studije, kao i prevod na engleski. Jedna varijanta teksta objavljena je pod nazivom: *Vreme tragalačkog duha. Težnja ka modernom, savremenom i postmodernom plesu, Orchestra*, Beograd, br. 16, zima 1999/2000, str. 47–54. Sve ostale napomene u tekstu su autorkine.

nove poglede i tumačenja. Jezik umetnosti postaje univerzalan, nadnacionalan ili transnacionalan. Poznavanje drugih, dalekih kultura postaje umetnički izazov modernista. Estetike, bez obzira na različitosti, postaju zajednička baština čovečanstva.

Reakcija tradicionalista odmah se javila kao odbrana kontinuiteta i jukstapozicija se produžila kroz ceo XX vek. Postmoderna pokušava da pomiri ova dva sveta.

Balet, koji je do kraja XIX veka bio umetnost uživanja ili instrument vlasti, počinje da iskazuje svoju drugu prirodu. U to vreme balet na Zapadu preživljava agoniju, dok na Istoku, zahvaljujući društvenoj klimi, a pre svega genijalnom koreografu Marijusu Petipa, ruski akademizam, kao poetski formalizam, izoštrio se i do vrhunca doveo baletsku umetnost. Zatvorio je piramidu satkanu od ideala forme, harmonije pokreta, čvrste strukture i glamura. Briljantni igrači su instrumentalizovani do kraja. Baleti *Bajadera* (1877), *Začarana lepotica* (1890), *Labudovo jezero* (1895), *Rajmonda* (1898) postaju paradigma klasičnog baleta do danas.

Strogo zadata lepota bila je poetika po sebi, daleko od problema čovekove egzistencije i potrebe da se on pokretom istinski izražava – što je bila deviza reformista koji su nastupali početkom našeg veka. Dolazi nova epoha igre i baleta, koja će obogatiti najdublje ljudske emocije, instinkte, intuiciju, intelekt i kreativnost. Veliki filozof Fridrih Niče u ritualu i muzici nalazi korene igre. Njegovi principi – *dionizijska* (ekstatička) i *apolonijska* (estetska) igra imaju suštinski uticaj na dalji razvoj igre i baleta.

Paralelno su se javili pojedini pravci kao izraz bunta protiv baletskih kanona koji su gušili slobodu izraza ljudskog tela, i estetski su se veoma razlikovali, što je zavisilo od njihovih proklamovanih principa. Modernisti XX veka tražili su identitet igre i baleta, a avangarda je u apstrakciji našla suštinu njihove prirode. I modernisti i avangarda izmenili su odnose prema samom pokretu i znaku. Oni su znak vratili na komunikaciju, značenje i poruku, a odatle su krenula i velika istraživanja samih pokreta i njihovog međusobnog odnosa. Od tih odnosa, sklopova, kombinovanja elemenata dobijale su se raznovrsne koreografske varijante i stilovi. Time su igra i telo dobijali autohtono značenje. Spoznajom da su pokret i igra ontološke kategorije, tj. da su deo ljudske prirode, da se bave sobom i označavaju pre svega sebe, igra i balet XX veka postaju dominantne pojave koje iskazuju svoje primarno iskustvo. Jedni su nastupali sa stanovišta transformacije postojeće estetike, zadržavajući baletski kanon, ali sa liberalizacijom leksike, menjajući njeno značenje u odnosu na kontekst; oni redukuju sadržaj koji dobija naznaku. Drugi su inspiraciju nalazili u istraživanjima i teorijskim postavkama odnosa između pokreta i muzike, tela u prostoru ili tela kao subjekta i objekta, dok su treći, sasvim slobodno, polazili od pretpostavke ideala prirode i harmonije zaboravljenih igara antičke Grčke.

Veliki reformator baleta Mihail Fokin nije želeo da robuje davno prihvaćenoj formi, već se odlučio za transformaciju i tako sadržaju vratio suštinsko značenje, inkorporirano u formu baleta. Igra postaje uzvišen estetski i duhovni čin, čime je on zajedno sa celim ruskim baletom Djagiljeva otvorio prostor modernizmu u čitavom svetu. Savršen poznavalac novog senzibiliteta, Djagiljev je dao koreografsku šansu Vaclavu Nižinskom, Žoržu Balanšinu, Leonidu Mjasinu i Bronislavi Nižinskoj, koji postaju nosioci ideja postfokinovskog perioda.

Dok je Sergej Djagiljev sa svojom trupom *Ruski baleti* osvajao Evropu i obe Amerike, u Rusiji deluju Aleksandar Gorski, Fjodor Lopuhov i Kasjan Goleizovski. Gorski je pokazao da klasičan balet ne može biti statičan, niti treba da bude muzej, dok je Goleizovski bio pravi avangardista i radio konstruktivističke i futurističke balete. Ovi baletski stvaraoci s početka XX veka ukazuju na veliko bogatstvo različitih estetskih formi, koje su pratile savremena zbivanja u celokupnoj umetnosti. Ipak, najviše uticaja donose novi stvaraoci, čiji su pristupi igri i telu bili potpuno drugačiji od baletskih: oni se vraćaju prirodi i čoveku koji je za njih novi *credo*.

U drugoj polovini XIX veka, Fransoa Delsart je odigrao veoma važnu, početnu ulogu u razvoju moderne igre svojom teorijom da muzika i emocije iniciraju sam pokret. S druge strane, početkom XX veka njegov veliki poštovalac Emil Žak-Dalkroz smatrao je da je ritam osnova ljudskog postojanja, muzike i pokreta, da je euritmika za svakog čoveka put ka doživljaju lepote življenja.

U daljem istraživanju tela, pokreta, muzike i njihovog međusobnog odnosa, kao i odnosa prema prostoru, Rudolf Laban dolazi do saznanja da spolja iskazan pokret ne postoji bez prethodnog unutrašnjeg impulsa. Taj pokret ima snagu i ekspresiju onoliko kolika je njegova unutrašnja dinamika. Laban je inicirao ekspresionizam u igri, a do vrhunca ga je doveo Kurt Jos, njegov i Dalkrozov učenik. On je modernu tehniku funkcionalno koristio za socijalne i političke ideje.

Antropozofsko učenje Rudolfa Štajnera, da je čovečije telo deo opštih univerzalnih moći i da su gest i pokret isključivo znaci tih međudejstvenih, povezanih sila, otvorilo je pitanje znaka, gesta i pokreta kao komunikacije i zatvorenosti jednog sistema.

Sasvim autentična pojava u modernom baletu je Oskar Šlemer, slikar, skulptor i igrač, jedan od članova Bauhauusa, koji je smatrao da ljudsko telo svojom emocijom skreće pažnju od prave problematike pokreta i na toj osnovi stvara matematičke balete. Nasuprot tome, javila se potreba da se igra vrati prirodnim tokovima.

Do kraja XIX veka uglavnom su evropski baletski umetnici odlazili u Ameriku i prenosili svoja dragocena iskustva. U to vreme Amerika nije imala šta da ponudi Evropi kao baletsko iskustvo, ali ona je širokim koracima kretala putem slobode i demokratizacije. U toj liberalizaciji, pojavila se potreba da se igrom bave i oni koji nisu strogo baletski edukovani. Iz novih stremljenja izašle su ličnosti koje su želele da telesnom slobodom pokažu slobodu duha, kao što su senzualna Isidora Dankan i zagovornica lezbijske ljubavi Loj Fuller. Obe su bile poreklom iz Kalifornije, prve koje su iz američkog sveta igre u Evropi ostvarile značajne karijere. Dankanova je ubrzo shvatila da želi potpunu slobodu i to svoju sopstvenu, da je njen ideal ekstatična grčka igra a priroda njeno izvoriste. Loj Fuller uzima pokret tela kao deo scenografije, velikih voala s kojima je igrala, pri čemu pokret dodatno prilagođava funkciji svetla kojim je bojala svoje simbolističke kretnje po sceni. Još jedna Amerikanka, izašla iz kruga feminizma, Rut Sent-Denis, bila je pravi propagator nove igre bazirane na orijentalnim pokretima i hrišćanskoj spiritualnosti.

Talentovana Marta Grejam brzo je našla svoj put izražavanja i svrstala se među najznačajnije ličnosti istorije moderne igre i baleta. Njen svet se zasniva na sećanju na primitivno društvo, rituale, mitove, na odnose među ljudima kroz Frojdovo psihoanalitičko tumačenje strahova i snova. Istražujući pokret, Grejamova stvara jednostavan sistem: to su tenzije između suprotnosti – balansa i padanja,

kontrakcije i istezanja, uključujući i disanje. Polazište nalazi u pleksusu: impuls inicira pokrete, strukturirše ih u precizni estetski kôd i stvara novi red. Može se reći da je ona prva u svojim koreografijama pristupila telu kao entitetu. Kod Marte Grejam u pokretu se sintetiše duboki osećaj sopstvenosti i telesni znak koji ezoterično, apstraktno, transcendentalno označava ideju. Ona unosi sasvim novu poetiku u telo, koreografiju i savremeni igrački i baletski jezik.

Kao virtuelne umetnosti dinamičke eksplicitnosti, balet i igra su u modernim pokretima XX veka našli svoju suštinu kao imanentnu vrednost, slobodu izbora i definitivnu individualizaciju.

Do tih saznanja se u našoj sredini došlo kasnije, ali nikada u potpunosti.

Sredinom prošlog veka, dok su se u svetu vodile polemike između konzervativaca i nastupajućih buntovnika, u Kraljevini Srbiji se vodila bitka za demokratiju. Odbacivši tursku vlast, mlada država pošla je putem evropeizacije. Trebalo je preskočiti vekove, izboriti se za građansko društvo, posebno u Beogradu, gde je u drugoj polovini XIX veka još uvek prevladavala folklorna kultura. Ipak, urbani elementi polako uzimaju zamah. Literatura, slikarstvo i muzika, strogo romantičarski i realistični, dobijaju novu energiju. Započeti procesi modernizacije na Zapadu u talasima su se reflektovali i u našoj sredini. Kao sofisticirani vladar, vaspitavan u evropskom duhu, knez Mihailo podiže Narodno pozorište, koje postaje okosnica kulture i politike u maloj Srbiji. Dramski repertoar je bio sastavljen od domaćih i stranih dela. Opera u prvom pokušaju nije uspela, balet nije postojao – samo su se davali komadi s pevanjem. Krajem veka i početkom novog, razvio se niz institucija a mnogi značajni intelektualci i umetnici školovani su u Beču, Pešti, Parizu, Minhenu. Da bi se jedna kultura razvijala, potrebna je atmosfera, komunikacija, razmena informacija i ljudi koji će stalno pomagati da se ti tokovi ne ugase. Gostovanje dramskih grupa, muzičara i poneki igrač ili igrački par unosili su život i novine u ovu sredinu.

Na osnovu podataka nađenih u bečkom Institutu za teatrologiju, profesor Fakulteta dramskih umetnosti u Beogradu Alojz Ujes²⁴³ ustanovio je da je jedna putujuća trupa, s direktorom Johanom Kuncom na čelu, u leto 1790. godine u Beogradu, u turskoj džamiji, igrala ukupno 21 dramsko i opersko delo, između ostalih i Mocartovu *Otmicu iz saraja*, dok je slavni kompozitor još bio živ. Kao poslednju predstavu trupa je prikazala spektakl s pevanjem i igranjem, u četiri čina, pod naslovom *Paša od Tunisa ili ljubomora u saraju*. Podsećamo da su u to vreme baletski divertismani bili obavezni, i da je ova trupa imala očevidne umetničke kvalitete, što dokazuju analize profesora Ujesa.

Podatak kada je u Beogradu prvi put viđena umetnička igra, i dalje je diskutabilan, jer je do sada poznat podatak da su *Srbske novine* juna 1854. godine prvi put najavile dolazak igračice, „gdične” Mari Merjakove. Poznato je isto tako da su u Beogradu 1899. godine gostovali manje poznati igrači iz Peterburga – Fani Šelingova i Franc Vajs.

Tradicionalne igre su se igrale na balovima, ali su se pored toga probijale i evropske.

Beogradsko Narodno pozorište nije imalo svoju baletsku trupu. Jasno je da nije ni postojalo veliko interesovanje za ovu umetnost, koja je sredini bila strana i daleka. Patrijarhalna, konzervativna, zaostala sredina više se bavila

²⁴³ *Politika*, Beograd, 1. juli 1989.

literaturom, slikarstvom, muzikom. Novo pozorišno zdanje dalo je nastupajućoj građanskoj klasi još jednu mogućnost da pokaže svoja kulturna interesovanja i razvije svoj ukus.

Prvo gostovanje jedne značajnije umetnice bio je nastup Mod Alan²⁴⁴ u Beogradu 1907. godine. Alan je odrasla u San Francisku, kao i njene dve slavije prethodnice, Isidora Dankan i Loj Fuler. Njen nastup u Beogradu nam je interesantan jer je publika prvi put mogla da vidi plastičan balet ili, kako bismo mi danas to nazvali, savremenu igru. Mod Alan nikada nije želela da uči da igra, jer je njena preokupacija bila muzika. Prve pijanističke koncerte davala je sa trinaest godina, zatim je s majkom otišla u Berlin, na Kraljevsku akademiju, gde je studirala pet godina. Najveći utisak u Firenci na nju je ostavio dah vetra koji sve pokreće na Botičelijevoj slici *Rođanje proleća*. Da bismo shvatili igru Mod Alan, moramo razumeti njen moto: *Poezija je jednostavno pokret prirode*. To je odredilo njen igrački put. Pred početak svojih predstava, ona bi vršila probe u šumi, slušala vetar, vodu i prihvatila njihov ritam. Smatrala je da nju priroda dovoljno uči, a inspirisala se igrama na vazama antičke Grčke. Njeni pokreti su bili improvizovani, sakralni, kao neka pretpostavka o prirodnom toku grčkog modela. Izbor muzike govori o njenom dobrom ukusu. U svakom slučaju, ona je možda naivno iskazivala svoju viziju igre, ali jednostavno – kao lepotu po sebi.

Ovaj impresionistički pristup bio je veoma pomodan početkom veka, posebno od pojave Isidore Dankan. Mora se primetiti da stilovi, proizašli iz slušanja vetra i imitacije grčke igre, nisu imali ni virtuoznost ni razvijenu igračku leksiku. Nisu ostavili sistem, jer su građeni uglavnom na ličnoj improvizaciji, a to je samo trenutak uživanja. Takođe je bitno da su se plastičnom igrom mogli baviti svi oni koji nisu imali veće igračke predispozicije.

Mod Alan je igrala u nekadašnjem starom Kolarcu, pored Narodnog pozorišta. Na repertoaru je imala svoje standardne igre. Iako ju je publika dobro primila, nije mogla da ostavi veliki pečat, jer jednostavno – nije imala kome. Ali je važno, po rečima Milice Jovanović, da je „lepota umetnosti Mod Alan opredelila životni put naše Mage Magazinović”.²⁴⁵ U eteričnoj igri Mod, Maga je mogla da oseti dah Evrope i sveta i prirodna stremljenja kojima je težila ova svestrana intelektualka.

Svoj individualistički pristup Maga Magazinović bazira na harmoniji duha i tela, kao vrhuncu ljudskog postojanja. Smatrala je da čovek može potpuno da se ostvari istraživanjem kroz pokret. U svojoj 27. godini započinje učenje igre u Berlinu (1909), u školi Isidore Dankan (školu je vodila Isidorina sestra Elizabet). Usavršavala se u Helerau (1912. i 1913) kod Emila Žak-Dalkroza, a svakako je značajan i njen boravak u Institutu Maksa Rajnharta u Berlinu. U međuvremenu, u Beogradu je otvorila svoju školu 1910. godine. Iako Magino igračko školovanje nije bilo dugo, ona je u svojoj intelektualnoj radoznalosti uspela da shvati šta su bitne komponente i potrebe novog telesnog istraživanja. Svoj rad je zasnivala na poznavanju ritmike, tj. na ritmizaciji tela kroz sistem vežbi, što ona objašnjava i u svojim knjigama, prvim teorijskim radovima kod nas. Posebno insistira na poštovanju individue u odnosu na kolektivitet, ali mu u krajnjem slučaju ipak daje prednost. Kult tela, granice lične posebnosti, otvorenost prema životu, međusobna komunikacija i

²⁴⁴ Maud Allan, *Musical courier*, New York, Vol. 73, No. 8, Avgust 24, 1916, p. 33.

²⁴⁵ Milica Jovanović, *Prvih sedamdeset godina. Balet Narodnog pozorišta*, Izd. Narodno pozorište, Beograd 1994, str. 9.

solidarnost – bila je filozofija ove zagovornice feminizma. U to vreme građanski nacionalromantizam javio se kao pokušaj da se u savremenoj formi naša folklorna baština umetnički oblikuje. Maga Magazinović, profesor filozofije, nemačkog i srpskog jezika, želi da naš folklor utka u novu poetiku. Počinje da radi na stilizaciji naših narodnih kola. Ritmika, plastika i ekspresivno izražavanje bili su estetika njenih koreografija: *Kosovka devojka*, *Smrt majke Jugovića*. U opisima muzikologa Ljubice S. Janković i u tadašnjim kritikama vidi se da je kao koreograf Maga Magazinović folklorne elemente i motive uzimala ilustrativno, prepoznatljivo, bez distance. Želja da se pronade naš baletsko-igrački izraz svakako je kulturološki značajna, ali za takav poduhvat bilo je potrebno veoma mnogo igračkog znanja i njegovih zakonitosti. U njenim koreografijama nema dovoljno akcije, ali je bilo mnogo ekspresije. To dokazuju reči Rudolfa Labana, kada je u Beogradu 1924. godine posetio Školu za ritmiku i ples: „Da ste muškarac, vi biste iz tog materijala stvorili kakav veliki ples, ali žene stanu obično na pola puta.”²⁴⁶ Maga Magazinović se više bavila fenomenom opšte telesne kulture, kao delom zdravog čoveka, nego igrom kao umetnošću. Ipak, ona je prva koja je u našoj sredini pokazala šta je plastična moderna igra. Od svega što je radila, njena emancipatorska uloga je najveća.

Principe plastične i prirodne igre kod nas nastaviće Smiljana Mandukić, koja je posle trogodišnjeg učenja klasičnog baleta prešla na bečku *Academie für Darstellende*, a 1931. godine otvorila u Beogradu Školu za ritmiku i plastične igre. Igrala je na koncertima svoje numere, na radiju držala kurseve telesnih vežbi i spremala nove igračice modernog usmerenja. Njen stil bio je nešto više igrački nego kod Mage Magazinović, više se bavila strukturom i pokretima celog tela, ali i to je ostalo nedovršeno. Bosonogi, u neizbežnoj tunici, s malo dekora ili bez njega, Smilja Mandukić i njeni učenici bili su veliki propagatori plastične igre. Publika je dolazila na koncerte Mage Magazinović i Smilje Mandukić, kritika ih je hvalila, ali ih država nije podržavala. Moramo konstatovati da je ovaj plastični stil ostao, uglavnom, amaterski, zaustavio se na želji za omasovljavanjem i iskazao kao društvena potreba za kultivizacijom tela.

Dodajmo da je tridesetih godina i Lidija Vlkova Bešević, između ostalih, otvorila svoju privatnu Školu modernog baleta, po principima plastike.

Kada je Beograd, po završetku Prvog svetskog rata, postao prestonica velike države – Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca, Narodno pozorište počelo je svoj novi život. Naglo su se počele razvijati institucije kulture, modernisti i avangardisti su nastavili da vode polemike s konzervativcima; građanska klasa je nastavila da se homogenizuje; nov zamah i nove nade otvarale su perspektive; došle su plejade ruskih emigranata, koje su donele svoju kulturu i dobro se implemen-tirale u našu sredinu. Ruska visoka građanska klasa i aristokratija, među kojima je bilo mnogo vrhunskih stručnjaka iz različitih oblasti, ubrzo zauzima prestižno mesto u društvu. Dolaze i oni koji su u manjoj sredini tražili svoju afirmaciju. Ruski reditelji, glumci, pisci, scenografi, kostimografi, muzičari, dirigenti, pevači i igrači, od 1918. godine, stalna su snaga Narodnog pozorišta.

Opera najzad diže svoju zavesu. Balet se polako pojavljuje u operskim predstavama. Ipak, Beograd tada ima samo jednu profesionalnu balerinu, Mariju Bologovsku.

246 Ibid.

U to vreme, 1920. godine, dolazi i Klavdija Isačenko, koja na scenu Narodnog pozorišta i u Glumačko-baletsku školu uvodi plastični balet, kao prvi teatarski izraz.

Klavdija Isačenko Sokolova, rođena baronesa Egert von Eshofen,²⁴⁷ đak je Artističkog pozorišta iz Moskve, gde je učila umetnost šminkanja, pevanje i plastični balet. Ona dolazi iz Rusije u kojoj je vladalo veliko interesovanje za slobodnu igru, posebno nakon pet gostovanja Isidore Dankan u predrevolucionarno vreme. Isačenko je najpre bila glumica koja je tražila prirodan gest i ekspresivan pokret. Njen sistem je bio da se igra sa što manje napora i samo radom najneophodnijih mišića. Želela je da spoji fizički s duhovnim aspektom, kroz prirodan pokret u igri, ali da se umetnica ne zamori. Negovanje dobrog umetničkog ukusa deo je filozofije Klavdije Isačenko, kao i izražavanje duha i emocije koje ona objedinjuje u koreografiji s mističnom ekstazom. Isačenko otvara svoju školu, postaje direktor i igračica u Baletu Narodnog pozorišta, koreografiše u operskim predstavama i postaje profesor plastičnog baleta u novoosnovanoj Glumačko-baletskoj školi 1921. godine.²⁴⁸ Inteligentna, obrazovana, u prvom trenutku je nametnula svoj stil, koji nije postao stil Narodnog pozorišta. Nije joj uspeo san da modernizuje klasičan balet. Fotografije njenih koncertnih numera i pozorišne kritike svedoče da su koreografije Klavdije Isačenko bile ekstravagantne, ilustrativne, ne mnogo dinamične, ali uverljive.

Iste, 1921. godine, prvi put u Beogradu gostuje poznata ruska balerina Margarita Froman sa Julijom Bekefi; došle su sa svojom trupom iz Ljubljane. Prema dokumentaciji se može videti da je Margarita Froman, solistkinja moskovskog Boljšog teatra i *Ruskog baleta* Djagiljeva, igrala čist akademski balet, ali i da je vladala slobodnijim formama, što je svakako bio uticaj Mihaila Fokina.

U svemu su se široko otvarali horizonti modernizma u baletu, pa se i kod nas iznenađujuće brzo pojavio jedan avangardni balet, odigran samo jedanput, 16. februara 1923. godine, u beogradskoj Kasini, za dobrotvorni bal *Hiljadu i druga noć*. Naime, beogradska (proto)nadrealistička grupa koncipirala je predstavu s pokretom, slobodne imaginacije, koja će u kompoziciji, po elementima i scenском izvođenju, biti poput snoviđenja, iznad realnosti. Tekst za ovaj balet nazvan *Sobareva metla* napisao je poznati pesnik nadrealizma Marko Ristić, prijatelj, između ostalih, Andrea Bretona i Luja Aragona; autor muzike je bio Miloje Milojević; koreografiju su radile Klavdija Isačenko i Jelena Poljakova; zavesu, dekor i kostime kreirao je arhitekta Aleksandar Deroko; saradnik na predstavi bio je i čuveni pesnik Rastko Petrović, a dirigent (za klavirom) bio je Ivan Brezovšek. U predstavi su se pojavljivali čudesni likovi, van realnog vremena i prostora. Igrali su Mirko Kujačić, avangardni slikar, zatim igrači Vladimir Bologovski, Ivanka Rajković, Marija Bologovska, Marina Olenjina, Olga Šmatkova, Zora Vuršel, Anica Prelić, Ruža Tekić, Liza Dumarevska i drugi.

U *Sobarevoj metli* se uočavaju dva estetski različita baletska kôda, s obzirom na to da su ovaj balet radila dva koreografa, Poljakova – klasičnog obrazovanja, i Isačenko – plastičnog izraza. Predstava nije bila stereotipno igrana, bila je eklektička, što je bila odlika nadrealizma. Igrači su se kretali simetrično u pojedinim scenama, ali se radilo i na dinamici kontrapunkta. Deroko je zabeležio:

²⁴⁷ *Plastische Ballet Claudia Issatschenki*, MGZR, Program MHEFT, Berlin 1925.

²⁴⁸ Baletsko veče škole Klavdije Isačenko, *Misao*, IV, sv. 3, IX, 1922, str. 57.

„...U jednom drugom smislu, Marko Ristić je dobio naročito uspeli efekat ne-skladnim spregama grupe čisto stereotipnog baleta sa suknjicama, i jedne sasvim njoj nesrodne sredine.”²⁴⁹

Dolaskom Jelene Poljakove 1922. godine u Narodno pozorište situacija se bitno menja. Potekla iz čuvenog Marijinskog teatra, solistkinja Imperijalnog baleta i trupe Djagiljeva, Poljakova je donela najbolje tradicije akademizma Petipa, ali i reformatorstva Fokina. Prva baletska predstava, održana 19. marta 1923. godine, bila je *Rskalo* (odnosno *Ščelkunčik*), kao stroga akademska klasična tradicija. Zatim je došla *Šeherezada* – egzotična, razigrana bajka, po koreografiji Mihaila Fokina, koja je na izvestan način odredila dalju estetiku i koncept beogradskog Baleta.

Te istorijske večeri prikazani baleti Benua, Rimskog-Korsakova, Fokina i Baksta, uključujući i *Šeherezadu*, pokazali su da je bilo nemoguće igrati sve kao u originalu. Poljakova je veoma poštovala tradiciju iz koje je potekla, ona nije bila inovator, već je sublimirala u baletu ono što je tom trenutku bilo najbolje. I moguće. Prvo, libreto Aleksandra Benua nije u potpunosti mogao da se prati jer nije bilo dovoljno kvalitetnih igrača, a nedostajao je i ženski kor. Reditelj predstave Feofan/Teofan Pavlovski, koji je uradio mizanscen, nije poznavao baletske zakone, a Poljakova je postavila igre. Jasno je da se tu odstupilo od originala. Poljakova je igrala na prstima, što bitno menja postavku tela, a samim tim i stil baleta. Leonid Brailovski je dao nacрте za izradu dekora, a zajedno sa svojom suprugom Rimom, kreirao je kostime. Ovi daroviti umetnici, veliki poštovaoci Leona Baksta, ostvarili su živopisan dekor i kostime: scena je bila slikana velikim ekspresionističkim potezima. I pored uzbuđenja što se prikazuje novi balet, znalci i estete Beograda našli su dosta zamerki, pre svega zato što je predstava bila eklektična. Aleksandar Deroko je u tekstu „Dve tri-reči o problemima dodanašnjih baleta. Nesređeni utisci sa *Šeherezade*” napisao:²⁵⁰ „U *Šeherezadi* smo videli jednu sasvim nebaletsku, čak neestetsku gužvu zveketanja sabljama, nekretanja, neborbe... U *Šeherezadi* su igrali pojedinci a trebalo je cela slika da igra. Telo igrača je najlepší instrument umetničkog izražavanja.” Posmatrajući čistotu i opterećenost linija baleta, Deroko konstatuje „da bi jedna stvar bila lepa (bar danas) – ona mora biti prosta”.²⁵¹ Razume se – kao jedan od pionira naše avangarde – mislio je na jednostavnost, uprošćenost, čistotu izraza.

Naš balet još uvek nije imao dovoljno školovanih igrača, tako da su *Silfide* bile neujednačene po kvalitetu, ali je značajno da su igrane tačno po koreografiji Fokina.²⁵² Fokin je ovim baletom želeo da vrati životnost i spiritualnu lepotu koju je negovao romantizam. To je prvi balet reduciranog sadržaja i prvi balet u kome se igra sve vreme. Upoznavanje sa strukturom i vitalnošću neoromantičnog stila bilo je veoma značajno za dalji razvoj igrača. Oni su, na samom početku svoje karijere, mogli od Poljakove, koja je *Silfide* igrala u originalnoj verziji, detaljno da nauče muzičke akcente, položaj korpusa, ruku, glave i nogu.

249 Aleksandar Deroko, „Dve-tri reči o problemu dodanašnjih baleta. Nesređeni utisci sa *Šeherezade*”, *Budućnost*, III/1923, str. 323.

250 Ibid.

251 Ibid.

252 Iz razgovora sa Anatolijem Žukovskim, koji sam s njim vodila u San Francisku aprila 1996. g.

Dalji razvoj Baleta Narodnog pozorišta pokazao je da su intervencije u klasičnim baletima bile česte, da se osećala velika želja da se osvoje prostori tokova modernosti koji su već vladali Evropom.

Interesantan program pokazali su Nina Kirsanova i Aleksandar Fortunato 1923. godine. Po izboru baleta vidi se njihova sklonost ka eklektici, što u to vreme nije smatrano za kvalitet, ali su njih dvoje svojim temperamentom i umešnošću to pretvorili u svoj stil.

Za Aleksandra Fortunata, koji je došao na čelo beogradskog Baleta, Anatolij Žukovski je smatrao da je on „iako nedovoljno akademski školovan igrač, bio veoma maštovit i vrlo talentovan”.²⁵³ U klasične balette Fortunato je unosio novine, što je u jeku modernizma u Evropi bilo uobičajeno. Želeo je da i *Kopeliju* protumači na svoj način: kako bi stvorio veću koncentraciju čiste igre, tj. da bi se sve pokazalo u akciji, on je umanjio pantomimu, i to je bio vidan pomak od dotadašnjeg šablona. Stereotip *Labudovog jezera* (posebno I čin) pokušao je da oživi novim likovima i igrama, ali je to, izgleda, banalizovalo ceo postupak. I pored kritičnosti prema estetici Fortunata, sprovedenoj u ovom čuvenom belom baletu, predstava je dugo održana na repertoaru. Publika je bila pripremljena da prihvati klasičan balet u svoj njegovoj iluzionističkoj atmosferi jer je služio za odmor, uživanje i zabavu.

Po odlasku iz Beograda, Aleksandar Fortunato je postao umetnički direktor i koreograf *Ruskog baleta* iz Pariza. Gostujući u Milanu, u Teatro Lirico, dobio je laskave kritike: „Aleksandar Fortunato, poznat po svojoj originalnosti, prikazao je koreografsku koncepciju u predstavi koja zaslužuje svaku pohvalu.”²⁵⁴

Tih godina beogradski Balet prati klasične tokove zahvaljujući, pre svega, Jeleni Poljakovoj, koja je, kao pedagog, već odgajila generacije dobrih igrača, a zatim Fjodoru Vasiljevu, koji je postavio *Očaranu lepoticu*, i Margariti Froman, koja je došla u angažman Narodnog pozorišta kao primabalerina, koreograf i pedagog.

Sjajna umetnica, Margarita Froman je svojom snažnom ličnošću uspela da za tri godine odredi stil beogradskom Baletu. Njena interesovanja su se kretala od klasičnih postavki baleta Marijusa Petipa, preko prenošenja Fokinovih i Mjasinovih kreacija, do autentičnog stvaralaštva, posebno nacionalnih baleta. Postavka baleta *Petruška*, *Žar-ptica* i *Trorogi šešir*, premijerno izvedenih 5. aprila 1928. godine, veoma je važna, jer se Balet već stabilizovao i mogao je kvalitetnije da prihvati koreografije Fokina i Mjasina. Margarita Froman je dobro poznavala balette Fokinovog repertoara, jer je igrala u njima.

Originalna postavka *Petruške* izazvala je pravu euforiju baletomana u svetu. Libreto je rađen prema poznatom liku Petruške iz ruske narodne priče. Dekor i kostimi su bili ostvarenje Aleksandra Benua, a avangardna muzika Igora Stravinskog, bazirana na ruskim motivima, bila je izvanredna podloga Fokinu za njegov koreografski eksperiment. Veoma precizan u realizaciji ideje o tragediji najhumanije lutke na svetu, Fokin dosledno prati muzičku harmoniju, melodiju i ritam. Tako se javlja nekoliko različitih baletskih znakova – klasični, moderni, folklorni elementi i pantomima. Fokin je majstorski sintetisao sve te elemente i sjajnom

²⁵³ Ibid.

²⁵⁴ „Russi al sociale”, u: *Spettacoli Balletti*, Public Library – Research Dance Collection, New York.

režijom vezao ih u homogenu celinu. *Petruška* je balet posebne atmosfere u kojoj dominira lepota dobrote koja strada, ali ostaje savest da je nadživiti.

U beogradskoj varijanti dekor i kostime je radio Pavel Froman, koji je dosledno – ali ne robujući – pratio original. Uneo je izvesne kubističke elemente, svodeći linije na kroki tako da ni atmosfera ni bogatstvo boja nisu poremećeni, a isto tako, ceo ansambl je u akciji ravnopravno učestvovao u drami Petruške. Margarita Froman, kao koreograf, verno je prenela originalnu verziju, što znači da su poštovani sublimirana ideja, odnosi među glavnim likovima i eklektični jezik.

Margarita Froman je isto tako poštovala i koreografsku Fokinovu verziju baleta *Žar-ptica*. Fantastična ruska bajka o idealu ljubavi, besmrtnosti i pobedi dobra nad zlim, takođe na muziku Igora Stravinskog, u dekoru Baksta i Golovina a u originalnoj koreografiji Fokina, dobila je pravo moderno, ekspresivno tumačenje. Likovni aspekt pun je jarkih boja, snažne kontrastne muzike, sa koreografijom koja nije opisna, formalizovana, već su baletski znaci izneti velikim potezima i logično sukcesivnim pokretima. Sve je to predstavi davalo autentičan egzotičan karakter. Beogradski Balet je 1928. godine imao dovoljno baletske i kreativne snage da izvede ovako maštovitu, zahtevnu predstavu. Sačuvana u strukturi i detaljima svog modela, ona nije bila samo kopija, već je *Žar-ptica* odisala jakim ezoteričnim duhom, zahvaljujući odličnim interpretatorima (Margarita Froman, Maks Froman, Janja Vasiljeva, Oleg Grebensčikov). Znamo da ista koreografija, u različitim izvođenjima, ostavlja sasvim drugačiji utisak: ovde su se javili novi kvaliteti. Prema kritikama i živim svedocima, *Žar-ptica* je u tumačenju beogradskog Baleta bila autentična, ekstravagantne lepote, konkretna, odlično igrana. Ostvarila je veliki pomak ka modernijem shvatanju baleta.

Za sledeću predstavu, *Trorogi šešir* na muziku Manuela de Falje, Margarita Froman je uzela ideju od Leonida Mjasina, koji je svoju originalnu verziju kreirao stilizacijom španske igre. Majstor groteske i visprenosti, Mjasin je španske motive slobodno prilagodio umetničkim zahtevima. Margarita Froman je pošla istim putem, te je stvorila dinamičnu predstavu u kojoj duhovitost označava – pogled na svet.

Sledećih godina izvođena su baletska dela stilski uglavnom bliža klasičnom baletu, sa pomacima ka fantastici ili romantizmu. Kao da su se iscrpele ideje o daljoj modernizaciji izraza. Jedino je Vladimir Žedrinški svojim svedenijim, simboličnim dekorom često predstavama davao moderan ton, mada one to u suštini nisu bile.

U međuvremenu je u Beogradu, 1924. godine, gostovala trupa Rudolfa Labana. Začetnik ekspresionizma i istraživač dinamike pokreta u prostoru, veoma poštovan u svetu, Laban je posetio školu Mage Magazinović, ali je bilo jasno da Beograd nije bio mnogo zainteresovan za savremene tokove. Niko nije nastavio njegova ozbiljna istraživanja.

Novu viziju i energiju u Narodno pozorište unosi svojim dolaskom Nina Kirsanova. Ona je već bila upoznata s beogradskim repertoarom, jer je često bila na gostovanjima i proputovanjima, a bila je radoznala i za nova dostignuća u Evropi. Svoju inspiraciju Kirsanova je našla u Mjasinovom baletu *Les présages*, na muziku V Simfonije Petra Iljiča Čajkovskog, kreiranom 1933. godine za truppu Pukovnika de Bazila. Leonid Mjasin je apstraktnim baletskim jezikom duboko zašao u egzistencijalna pitanja čovekovog opstanka. Predstava je bila puna različitih emocija

koje do tada nisu bile viđene na sceni. Baletska leksika je bila sinteza klasičnog i plastičnog izraza, s dubokom razumevanjem ekspresionizma i simbolizma, u preciznoj koreografiji.

Kao koreograf, Nina Kirsanova je koristila samo temu i muziku Čajkovskog, i balet nazvala *Čovek i kob*. Pošla je svojim, autentičnim putem. Žedrinski joj je bio dragocen saradnik: „Na pozornici je bilo razvijeno nekoliko stepenasto postavljenih površina na kojima se, pod ostrim uglom, spuštaju zavese, sužavajući horizont koji otkriva pozadinu s blago zatalasanim pejzažom i stilizovanim figurama balerina, rešenih kao linearne arabeske.”²⁵⁵ U tako formiranom prostoru, Kirsanova je gradila predstavu na kontrastima koje je zahtevala akcija. Jezik je donekle bio sinteza klasičnog i plastičnog, a način izražavanja emocija dat je otvoreno, umetnički. Mjasin je sve rešavao u dinamici baletskog pokreta, a Kirsanova je pratila psihološko stanje čoveka, tako da se mogu primetiti elementi ekspresionizma, kao i veoma precizno strukturiranje baletskog ansambla. Kritičar *Politike* dr Miloje Milojević piše da je „čast gđi Kirsanovoj koja je pošla sa tla krute šablone, inače divnog klasičnog baleta, u modernu i počela da izrađuje sintezu klasike i plastike u baletu”.²⁵⁶ Branko Dragutinović i Kosta Manojlović nisu bili tog mišljenja. Dragutinović je smatrao da Kirsanova gubi orijentaciju života.²⁵⁷ Balet *Čovek i kob* je bila uspešna predstava sa stanovišta potrebe da se nov, apstraktni, u isto vreme i duhovni izraz približi baletskim umetnicima, ali i publici.

Iste godine Nina Kirsanova pravi još jednu kreaciju na osnovu slavnog modela. U Londonu je videla truppu Kurta Josa i rešila da, po njegovom libretu, na džeziranu muziku poljskog kompozitora Aleksandra Tansmana, napravi za beogradski Balet predstavu *Velegrad*. Kurt Jos je sasvim jasno definisao svoj ekspresionistički stil: direktan, jednostavan; dramatičnu razvija u situacijama, a pokreti, koji nemaju veliko bogatstvo formi, uvek su funkcionalni u odnosu na sadržaj. Još je realista koji razume i oseća vreme u kome živi i njegovi baleti nose kritički odnos prema realnosti. Balet *Velegrad* je delom igra, delom su to dramski pokreti. Odvija se u mračnoj atmosferi ludila velikog grada, po kome se kreću razni tipovi – ljudi-lutke kojima upravlja sudbina. Korišćena su posebna svetla koja naglašavaju izrazitu socijalnu zaoštrenost.

Nina Kirsanova naziva balet *Sonata velikog grada*, zadržava temu i muziku, ali predstavu rešava na svoj način. Dekor Žedrinskog²⁵⁸ bio je efektno islikan: grad s oblakoderima, senkama i tri semafora u prednjem planu. Simbolika raskrsnice puteva ljudskih sudbina je jasna. Kirsanova se opredelila da se balet delimično igra na prstima, što zahteva drugačiju tehniku igre, tj. postavku tela, pri čemu se gubi na strogosti i izražajnosti. Oslanjala se na spoljne efekte, a to je u izvesnoj meri banalizovalo arhetipski problem. Posmatrano kinestetički, kvalitet koraka je gubio na snazi. Balet je doživeo katastrofalne kritike i održao se kratko na repertoaru.

255 Olga Milanović, *Beogradska scenografija i kostimografija 1868–1941*, izdanje Muzeja pozorišne umetnosti Srbije i Univerziteta umetnosti, Beograd 1983, str. 271.

256 Dr Miloje Milojević, „Dve baletske premijere”, *Politika*, Beograd, 19. januara 1934.

257 Časopis *Zvuk*, Beograd, br. IV godina II, februar 1934.

258 O. Milanović, nav. delo.

Delo koje se može smatrati pravim modernim baletom – vrhuncem našeg modernog plesa između dva svetska rata, bila je *Legenda o Josifu* na muziku kompozitora Riharda Štrausa, u koreografiji Pie i Pina Mlakara, premijerno izvedena u Beogradu 1934. godine.²⁵⁹ Mlakarevi, vaspitavani u ekspresionističkoj tradiciji, kao ozbiljni analitičari, našli su zajednički jezik pre svega sa scenografom Vladimirom Žedrinskim.²⁶⁰ On je kreirao stepenastu scenu, s masivnim stolom postavljenim tako da se vidi igra ruku Putifarovih zvanica, sa stubovima, zavesom i plavim nebom. Renesansna atmosfera imala je dobar kontrapunkt između raskošnog i modernog, između Ljubavi i Smrti. Ovaj koncept Mlakarevi su rešavali krupnim, veoma precizno rađenim scenama i sa naglašenom karakterizacijom likova. Dramatikom su dominirali prizori vezivanja Josifa i smrt, i nošenje mrtve Putifarove žene. Balet *Legenda o Josifu* uglavnom je zasnovan na gestu i pokretu. Predstava je rađena na kontrastima između eksplozija strasti i razočaranja Putifarove žene i čednog pastira Josifa. Mlakarevi su kreirali u ekspresionističkom stilu: pored dramatike, dominirali su kvalitativni koraci i intenzitet emocija. Sve je dato jednostavnom leksikom. Pokret, znak – kod Mlakarevih je bio motivisan sobom, tj. samim znakom. Koncept i forma su se sjedinili sa sadržajem, tako da je bila izbegnuta naracija. Čistota funkcije i strogost forme baletskog kora koji nije imao veliku akciju, bili su dinamički eksponirani i važni činoci predstave, koja je odigrana s izuzetnim uspehom.

Kosta Manojlović²⁶¹ je pisao: „U celoj *Legendi* oseća se da se nit dramske radnje logički razvija u odgovarajućim pokretima, dok radnje iz izvesnih grupa deluju punom dramatičnošću. Kad ovo kažem mislim na grupe žena koje deluju stravično, jer je cela šema vezivanja Josifa od strane dželata genijalno koncipirana u ritmičkoj igri svadbene noći, koreografski naročito lepo izraženoj. Interesantno je da kritika zamera što gosti za trpezom ne učestvuju u punoj meri sa igrom Josifa i igrom svadbene noći.” Jasno je da je u baletu *Legenda o Josifu* moderan stil imao snažnu umetničku ekspresiju i novu poetiku, tako da se može reći da je to jedini balet moderne u Narodnom pozorištu između dva rata.

U to vreme u Beograd su dolazili umetnici iz raznih sredina i donosili novu sofisticiranu umetnost, kao što je to bio prefinjeni apstraktni minimalista Aleksandar Saharov, koji je gostovao sa svojom ženom Klotildom 1930, 1937. i 1940. godine. Bila su to zanimljiva i značajna gostovanja, ali želje da se nastavi tim putem – u Beogradu nije bilo.

Dolaskom poznatog baletskog umetnika Borisa Knjazeva, beogradski Balet očekuje dalji impuls za svoj rad. On 1934. godine postavlja tri kratka baleta: po formi i igri, trebalo je da oni upućuju na dalji razvojni put ka modernizaciji repertoara. Prvi balet, *Život jednog dana*, na muziku Arkadija Kugela, rađen je klasičnom metodom koja nije bila virtuozno formalizovana. Drugi balet te večeri, *Endimion*, na muziku Maksa d'Olona, imao je mitsko-erotičnu osnovu u ljubavnoj priči između Fauna i Dijane. Vladimir Žedrinski je radio dekor i kostime u stilu kubizma, izlomljenih linija, kao kontrapunkt koreografiji koja je u leksici trebalo da bude više plastična (po ugledu na Dalkroza, Paluku, Dankan) nego klasična tehnika,

259 Mihail Fokin je, inače, radio ovaj balet za trupu Djagiljeva, s mladim Mjasinom u glavnoj ulozi.

260 O. Milanović, nav. delo.

261 Kosta Manojlović, „Legenda o Josifu”, *Vreme*, Beograd 1934, XIV, str. 6.

koju je, ipak, u nekim momentima koristio. Međutim, Knjazev je napravio stereotipe koje je hteo da razbije dinamičkim kretanjima baletskog kora, trčanjem, haotičnim pregrupisavanjem, dok je imitativnim postupkom rešavao likove u baletu. Prenaglašavanje emocija, kao izraz strasti, bilo je suviše prepoznatljivo da bi moglo biti umetnički opravdano.

Treći balet, *Misli*, Boris Knjazev je radio najpre u Istanbulu 1919. godine, na muziku Jana Sibelijusa i Svensena. U beogradskoj verziji imao je sjajnog saradnika u Vladimiru Žedrinskom, koji je i u ovom baletu ostavio veliki prostor za igru, oslobodivši scenu svih nepotrebnih detalja. Na njoj su, sa strane, bile islikane kulističke kulise kao stene, a za mnoga rešenja Žedrinski se koristio svetlima koja su bila funkcionalna i efektna. Koncept baleta *Misli* Knjazev je sačinio na osnovu svog tragičnog iskustva, želeći da ispita čovekovu egzistenciju u trenucima mračnih stanja. Kao koreograf, on nije jasno sproveo svoju ideju, već je sam, igrajući suviše prenaglašeno, i glumio: „Baca se, trupkao, mlatarao rukama, valjao se, histerično kezio i glavom drmusao, drhtao rukama itd. – čitava rekvizita iz starog tehničkog arsenala predhudoždestvene glume.”²⁶² Time je, očigledno, želeo da pokaže empatiju a u prejakoj eksternalizaciji samo je pokazao nemoć neizrečenog. Knjazev je stavljao ansambl baleta u linearne grupe, koje su bile uglavnom samo funkcionalne, ali nedorečene. Heterogenost i haotičnost bile su glavne mane baleta *Misli*, mada su izuzetan kvalitet dali igrači. Ovo veče je naišlo na negativne reakcije kritike. Ipak, Knjazev je nastavio karijeru u Parizu i to s uspehom.

Veliki ekspresionistički mislilac i stvaralac Kurt Jos takođe je gostovao sa svojom trupom u Beogradu (1937). Iako dobro prihvaćen, čak ni on nije ostavio dublji traga na moderno baletsko i igračko stvaralaštvo u Beogradu.

Neposredno nakon toga, rukovodstvo baleta je preuzeo Anatolij Žukovski, koji je već radio i kao koreograf. On je u Beograd preneo svoje iskustvo stečeno u Londonu, igrajući za trupu Pukovnika de Bazila. Postavio je dva baleta 1939. godine: *Frančesku da Rimini*, kompozitora Petra Iljiča Čajkovskog, i *Zlatnog petla*, Nikolaja Rimskog-Korsakova.

U prvom baletu, *Frančeska da Rimini*, sa scenografijom Žedrinskog konceptualno smeštenom u gotski milje, Žukovski je kao model uzeo Lišinovu koreografiju i dodao svoje ideje. David Lišin je u svojoj verziji uklonio višak pokreta neoklasične škole, tako da je u izvesnoj meri osiromašio sam jezik igre. On se više bavio situacijama koje su bile dramatične, ali premalo poetične: kao da je došlo vreme da se emocije više ne pokazuju.

U viziji Žukovskog, *Frančeska da Rimini* je bila koreodrama jer su dramske situacije rešavane po principima dramske radnje, kao neverbalno pozorište. On je ipak izbegao pantomimu i narativnost, dajući prostora da se u ključnim scenama, minimalnim igračkim sredstvima, iskaže tragedija. Igra Frančeske bila je u mekanim patikama, pa je mogla više da se izrazi, dok su vizije u II činu igrane na prstima. Koreograf je napravio kompromis pa je predstava bila čvrste strukture. Žukovski je želeo da naglasi dramski realitet, ali je preovladavala klasična leksika. To znači da je probleme rešavao spoljnim efektima, dok su pokreti zadržali kanon. Zanosna poetika Dantea ovim je i kod nas dobila svoju baletsku vizuelizaciju.

²⁶² Informacija iz neidentifikovanog časopisa, Muzej pozorišne umetnosti Srbije, Beograd.

I drugi balet Žukovskog, *Zlatni petao*, rađen je prema Fokinovom izvoru iz 1937. godine. Struktura i elementi predstave su poštovani u odnosu na original, možda čak i više nego u *Frančeski da Rimini*. Ovaj balet, stvaran po Puškinovoj poemi i operi Rimskog-Korsakova, spada u ruski ciklus autora. U prvoj verziji, iz 1909. godine, pevačica je bila na sceni, što je izbačeno iz predstave odigrane 1937. U beogradskoj verziji balet je bio vatromet boja Vladimira Žedrinskog uz sjajnu interpretaciju Nataše Bošković. Koncentrisan siže, slaganje baletskog materijala, odustajanje od opisivanja dramske situacije toliko primerene akademizmu, istakli su u ovoj predstavi moderniji senzibilitet, ali ni ona nije u svim elementima bila moderna: ako, međutim, uzmemo u obzir istorijski kontekst, onda dobijamo drukčiji diskurs.

U istoj, 1939. godini, Beograd je imao još jednu izuzetnu premijeru, koja je proglašena „baletskim događajem od osnivanja baleta”. U Narodno pozorište je došao čuveni baletmajstor, koreograf trupe Djagiljeva Boris Romanov i postavio tri jednočina baleta: *Tamaru*, na muziku Balakirjeva, *Balerinu i bandite*, na muziku Mocarta, i Ravelov *Bolero*.

Balet *Tamara* je rađen po Puškinovoj poemi; smeštena je u kavkaski predeo. Baletska verzija ove poeme je egzotična, puna fantastike i mistične poezije. Romanov je stilizovao klasični baletski kôd i stvorio živopisnu predstavu. Izbegao je folklorizam, tako da je priča o carici Tamari dobila univerzalni značaj.

Mocartov balet *Balerina i banditi*, koji je genijalni muzičar pisao za Žan-Žaka Novera pod nazivom *Putujuća igračica*, a muzika poznata kao *Les Petits Riens*, u koreografiji Romanova dobio je potpuno druge kvalitete. Stilizovane pozorišne kulise sa simbolima teatra i kulisa u scenografiji Žedrinskog govore o konceptu teatra u teatru. On je scene duhovito gradio pantomimom, a igra je bila krajnje svedena na lepršavu, zabavnu, ali i izoštrjenih linija. Kritičar *Muzičkog glasnika* zamera Romanovu što je ubacio drugu Mocartovu muziku. Očigledno je da je za koreografsku viziju Romanov želeo kolažiranu muziku, što je u svetu već bio prihvaćen postupak, kako bi se time baletski materijal slagao s dodatnom tenzijom dvostrukosti.

U treći balet, *Bolero*, Romanov je uneo najviše novina. Da bi izbegao stereotip stilizovanog folklorizma ili baletizaciju, koreograf se opredelio za elemente Dalkrozovog i Josovog sistema, pa je španske motive inkorporirao u moderni sistem. U toj sintezi dobijen je novi jezik koji je, dinamikom kretanja grupe igrača, doveo predstavu do ekstatičnosti. Ipak su se javili teorijski diskursi koji otkrivaju da su i kod nas razmišljanja o modernizmu u baletu bila veoma značajna. Već pomenuti kritičar piše: „Obogativši igru klasicizma novatorskim eksploatacijama Djagiljeva iz svega što je za njim došlo i rodilo se, postalo i okušalo se u plesu, sprovodeći konsekvantno ovo eklektičarsko bogaćenje i kompliciranjem svog plesnog sistema do krajnjih srazmera i sinteza, Romanov je zašao u gustu šumu teškoća, koje su i ostale modernizatore klasicizma vrebale: on je klasicizam doveo do organskog, do interno-igračkog apsurduma, do demantovanja i pobijanja plesa samim modusima plesačke složenosti i kombinatorike.”

Zaključak

U našoj baletskoj istoriji između dva svetska rata stalno su se suprotstavljali tradicionalistički i moderni pravac. Kao refleks zbivanja u svetu, javilo se paralelno nekoliko pravaca modernizma: prvo, plastična, slobodna igra pod uticajem Dalkroza i Labana, drugo, fokinovska transformatorska koncepcija, zatim postfokinovski i ekspresionistički i nadrealistički baleti.

Plastična, prirodna igra kod nas je imala samo edukativni karakter, sa glavnom idejom širenja telesne kulture kao lepote življenja. Gostovanja trupa Rudolfa Labana, Kurta Josa i apstraktnih minimalista Aleksandra i Klotilde Saharov, nisu bila dovoljna da ovaj stil preraste kod nas u profesionalni istraživački postupak.

Dolaskom ruskih baletskih umetnika naš balet počinje da prati evropske tokove. Jelena Poljakova, a posebno Margarita Froman, prenose Fokinove balete gotovo u autentičnom obliku, što je veoma mnogo značilo za igračko poimanje sublimiranosti i izražajnosti. Intervencije koje su pravljene uglavnom nisu narušavale glavnu ideju, a morale su biti prilagođene mogućnostima igrača.

Postfokinovski baleti imali su tri pravca: jedan, u kojem su sačuvani gotovo svi elementi originala (*Trorogi šešir*, *Frančeska da Rimini*); drugi, baleti inspirisani modelom, ali stvoreni kao autentična dela (*Čovek i kob*, *Ljubav čarobnica*) i treći, nove kreacije (*Endimion*, *Misli*, *Balerina i banditi* i *Bolero*).

Iz tradicije nemačkog ekspresionizma dolazi remek-delo modernizma kod nas, Mlakareva *Legenda o Josifu*.

Jedini domaći avangardni, nadrealistički balet *Sobareva metla* dokaz je da su u Beogradu postojale autentične kreativne snage.

Iz ove sistematizacije se može videti da je malo novih, izvornih koreografskih dela koja su rađena premijerno kod nas. Gotovo uopšte nije bilo domaćih stvaralaca koji su donosili novi senzibilitet.

Većina modernih baleta nije nastala iz sopstvenog teorijskog i istraživačkog rada, već se polazilo lakšom i sigurnijom linijom kompilatorstva i epigonstva.

Brze smene direktora i koreografa nisu nametnule jedinstvenu liniju razvoja novog u Narodnom pozorištu. Patrijarhalna sredina Beograda uglavnom nije želela da se suoči sa suviše liberalnim novinama ili na to nije bila spremna. Moderna igra i moderan balet nikada nisu bili ozbiljno podržani.

I pored ovog, možda sumornog diskursa koji se proteže do naših dana, možemo reći da je u Beogradu postojao dosledan ali lagani razvoj modernizma u baletu, poput razvoja u drugim umetničkim granama, i tom novom stvaralačkom poetikom dat je značajan doprinos opštem kulturnom sazvežđu kod nas.

*Sobareva metla*²⁶³

Avangardna igra podsvesti – koreografski aspekt

Balet-groteska *Sobareva metla* uklapa se u avangardna stremljenja posle završenog Prvog svetskog rata, koji je ostavio pustoš, ali i nadu za novo društvo. Tako su se početkom veka otvarali putevi već započelih talasa liberalnih promena u umetnosti. Međutim, do danas ovaj balet nikada nije bio istraživan u koreografskom diskursu, tako da nam je ovo ispitivanje predstavljalo istovremeno i veliki izazov i veliku satisfakciju.

Vizionarstvo postaje jače od prošlosti. Sledeći korak je avangardna pobuna koja nije samo kontinuitet moderne, već radikalno inovatorski postupak koji prekida s prošlošću i bavi se svojom suštinom kao diskontinuitetom prethodnika.

Prelamanje stilova, sintetizovanje različitih umetničkih medija, donelo je mnogo novih, snažnih kreativnih dela u baletskoj i plesnoj umetnosti, ali i mnogo kontroverznih tumačenja.

Od načina upotrebe koreografskih znakova, njihove međusobne zavisnosti i filozofskog i umetničkog stava koreografa, zavisio je stil baletskog dela. Različito pogleda, bogatstvo mašte, ontološki pristup plesu, usloveli su eksploziju igre i baleta kao dominantne pojave, pre svega zbog svog primarnog iskustva.

Mnogi umetnici istražuju podsvesno, automatizam neobuzdane mašte, i u tom lavirintu pokretima stvaraju novi red. Kinetički principi postaju značajan element novog plesnog teatra koji u sebi sintetizuje muziku, likovnu i dramsku umetnost. Time se dobilo autentično sinkretičko pozorište plesa i baleta.

Dvadesetih godina švedski igrač i koreograf Žan Bjorlin²⁶⁴ pravi sanovite koreografije, pune ekscenčnih, dinamičnih i strukturalnih novina, za koje bi se moglo reći da su najbliže onome što je bilo predstavljeno i u *Sobarevoj metli*. On saraduje sa Žanom Koktoom, Darijusom Mijoom, Fernanom Ležeom, Pirandelom, Đorđom de Kirikom, Erikom Satijem, Arturom Honegerom i drugim značajnim umetnicima modernizma. Već prvim baletima, *Venčanje Ajfelove kule*, po libretu Žana Koktoa, na muziku Žorža Orika, Artura Honekera, Darijusa Mijoa i Fransisa Pulenka, ili *Stvaranje sveta* (1921), na muziku D. Mijoa i u scenografiji Ležea, Žan Bjorlin je išao krupnim koracima ka baletskoj avangardi. On se kretao od ekspresionizma, kubizma, fovizma do nadrealizma. U baletu *Relache* (1924), koji ima elemente nadrealizma, Bjorlin saraduje sa Erikom Satijem, Fransisom Pikabijom i Rene Klerom koji tada prvi put upotrebljava film u baletskom delu.²⁶⁵ U svetskoj istoriji igre, stvaralaštvo Žana Bjorlina je veoma značajno jer se mogu pratiti međusobni

263 Pročitano 27. novembra 1996. godine pod nazivom *Sobareva metla – koreografski aspekt*, na naučnom skupu *Kompozitorsko stvaralaštvo Miloja Milojevića povodom 50-godišnjice kompozitorove smrti* u Srpskoj akademiji nauka i umetnosti; objavljeno pod nazivom: *Avangardna igra podsvesti – koreografski aspekt* u Zborniku radova s tog skupa, Muzikološki institut SANU, Beograd 1998, str. 278–286. U Moskvi, 18. novembra 1997. u Institutu za istoriju umetnosti – Naučnom savetu za istorijsko-teorijske probleme istorije umetnosti Odeljenja za jezik i literaturu Ruske akademije nauka – Komisiji za izučavanje umetnosti avangarde 1910–1920. godine – na naučnom skupu *Русский авангард 10 – 20х годов и театр*, referat na ruskom *Авангардный „танец подсознания“: хореографические эксперименты Элены Поляковой и Клавдии Исаченко (Белград, 1923. г.)* pročitala je Marija Janković – Jelena zbog bolesti nije mogla da prisustvuje. Sve ostale napomene su autorkine.

264 Cyril W. Beaumont, *Complete book of Ballets*, Garden City Publishing Co.Inc. N. Y. 1938.

265 Izložba *Paris Modern: The Swedish Ballet 1920–1925*, California Palace of Legion of Honor, San Francisco, septembar 1996.

uticaji različitih umetničkih pravaca, a posebno šta je zapravo baletski nadrealizam i koliko je on bio prisutan na svetskoj sceni.

Leonid Mjasin, koreograf i igrač trupe Djagiljeva *Ballets Russes*, u Vagnerovom *Bahanalu* (opera *Tanhojzer*) koristi baletsku leksiku, ali je u kontekstu i vizuelizaciji baleta bio blizak nadrealizmu. Tridesetih godina Amerikanka Hanja Holm pravi balete u kojima kritika uočava naznake nadrealizma, a u kasnijem periodu Huan Miro stvara čuvenu predstavu *Mori al Memra*.

Dvadesetih godina Huan Baišas konstatuje: „...halucinacije, provocirane nekim šokom ili drugim objektom ili subjektom za koji nisam odgovoran.”²⁶⁶

Nadrealizam u plesu i baletu imao je filozofiju da se ništa ne događa juče ili sutra, život je danas, ovoga trenutka.

I kod nas, posle Prvog svetskog rata, događale su se velike promene u umetnosti, čemu je doprinos dala i sinkretična predstava *Sobareva metla*.

„Posle prelaska preko Albanije, jedan broj omladine prebegao je u Francusku; kada su se vratili doneli su pariski duh.”²⁶⁷ Želja je bila da se postane deo Evrope, pa su se mladi stvaraoči ugledali na avangardnu prestonicu. Građanska, urbana kultura uzimala je ono što je smatrala da će doprineti njenom razvoju. Uticaji i prožimanja bili su neminovni.

U to vreme u Narodnom pozorištu u Beogradu počele su se davati i operске predstave, balet se spremao za prva velika izvođenja, a Maga Magazinović je proučavala folklor i sa svojom školom davala koncerte plastičnog baleta.

Balet je bio novina za građansko društvo, te su gospođe Krista Đorđević, Tonica Ribar i Olga Stanojević iz Umetničkog udruženja „Cvijeta Zuzorić”²⁶⁸ zamolile Marka Ristića da napravi predstavu za dobrotvorni bal, na kome bi se skupljao novac za izgradnju novog umetničkog paviljona.

Mladi buntovni umetnici, pisac i pesnik Marko Ristić, i slikar i arhitekta Aleksandar Deroko, želeli su da naprave nešto sasvim novo. Pozvali su već poznatog kompozitora Miloja Milojevića da zajedno kreiraju balet koji se neće držati ustaljenih kanona, već će biti radikalni umetnički pokušaj. Tako je nastao balet pripremljen za bal *Hiljadu i druga noć*, odigran samo jedanput, u beogradskoj Kasini 16. februara 1923. godine.

Libreto i tekst Marko Ristić
Muzika Miloje Milojević
Koreografija.....Klavdija Isačenko i Jelena Poljakova
Zavesa, dekor i kostimiAleksandar Deroko
Saradnik na predstaviRastko Petrović
DirigentIvan Brezovšek

Podela:

HipnotizerMirko Kujačić
Mrav Vladimir Bologovski
BahanalijaIvanka Rajković
Gnjurac Georgij Troicki
Svest Milorad Antić
SamoubistvoLjubomir Jovanović, Marija Bologovska,
Marina Olenjina, Olga Šmatkova, Zora Vuršel,
Anica Prelić, Ruža Tekić, Liza Dumarevska.

²⁶⁶ Izložba *Lutke i maska u baletu* u Linkoln centru u Njujorku, juni 1996.

²⁶⁷ Aleksandar Deroko, *Mangupluci oko Kalemegdana*, Bata knjiga, Beograd, 1987, str. 93–96.

²⁶⁸ Ibid.

Zanimljivo je da su baletske pokrete i scene radila dva koreografa različite škole: Klavdija Isačenko se bavila plastičnim baletom, ili, kako bismo danas rekli, modernim plesom. Jelena Poljakova je bila primabalerina, koreograf, šef u Narodnom pozorištu i profesor škole. Imala je veliko iskustvo kao solistkinja u Imperatorskom baletu Marijinskog teatra iz Sankt Peterburga i kao solistkinja u trupi *Ballets Russes* Djagiljeva. Svakako je bio izazov za umetnice, koje su se institucionalizovano bavile baletom i igrom, da sarađuju sa mladim, skoro anarhičnim umetnicima. Posebno je Jelena Poljakova imala veliki renome kao stručnjak baletskog akademizma. Klavdija Isačenko, ne sistematično plesno i baletski obrazovana, težila je prirodnim pokretima, što je bilo u modi u svetu i Rusiji. Ovo govori o otvorenosti ruskih baletskih umetnika da se oprobaju i u najekstravagantnijim formama. Ali ostaje otvoreno pitanje koliko su ova dva koreografa istinski želela i mogla da pođu nepoznatim putem eksperimenta. Svojim daljim radom Poljakova je pokazala da ipak pripada vrhunskoj, konvencionalnoj školi. Isačenko se u karijeri bavila malim formama u kojima je želela da spoji fizički sa duhovnim aspektom kroz prirodan pokret, ali da se ne zamori. Negovanje dobrog ukusa je bio deo pristupa ove umetnice. Marko Ristić, Aleksandar Deroko i Rastko Petrović bili su zapravo suprotnost baletskim umetnicama koje su koreografisale *Sobarevu metlu*.

U traganju za našim jedinim avangardnim baletskim delom iz 1923. godine, naišli smo na mnoge praznine koje onemogućuju da se ovo delo celovitije sagleda. Nema tragova skica dekora i kostima, što znači da ne znamo kako je izgledao scenski prostor u kome se razvijao balet. U partituri su ostale naznake da postoji platno iza koga se događaju pojedine scene, kao i ulasci i izlasci likova. Naznačeni su takođe oko i uho u koje igrači i likovi iz baleta uskaču i iskaču. Pesnikov mozak je spoj Pikasovljevih slika i Meštrovićevog *Pobedenog Hristosa*, što je svakako davalo sanovitu vizuelnu ekspresiju.

Na jedinoj sačuvanoj, teško vidljivoj novinskoj fotografiji, koju nam je ljubazno ustupila Vida Golubović, primećuju se ženski savremeni kostimi, haljine iznad kolena s neobičnim naznakama na kosi, licu i nogama. Apstraktnost forme je jasna. Muškarac u crnom fraku verovatno je *Hipnotizer*. Ovi kostimi su davali mogućnost za modernije kretnje, ali ne i za veće koreografske zahvate.

Sačuvana muzika Miloja Milojevića i intencije upisane u partituri jedini su elementi koji ukazuju na radnju ovog baleta-groteske. Bilo je potrebno da se sve zabeleži u notnom tekstu, jer su se koreografi i mladi igrači prvi put susreli sa tako složenom materijom.

Muzički uvod je ukazivanje na atmosferu košmara u pesnikovoj glavi. Radnja se događa sukcesivno sa interesantnim dinamičkim obrtima.

Kada se prouči partitura baleta *Sobareva metla* jasno je da je Marko Ristić imao ideju da ostvari poseban stil i dinamiku koristeći dva različita stila u igri.

Jednu, sasvim kratku opasku o *Sobarevoj metli*, ostavio je Aleksandar Deroko pišući o jednoj drugoj premijeri (balet *Šeherezada* u beogradskom Narodnom pozorištu iste, 1923. godine, marta meseca): „... U jednom drugom smislu Marko Ristić je dobio naročito uspeli efekat neskladnim spregama grupe čisto stereotipnog baleta sa suknjicama, i jedne sasvim njoj nesrodne sredine.”²⁶⁹

269 Aleksandar Deroko, „Dve-tri reči o problemima dodanašnjih baleta. Nesređeni utisci sa premijere *Šeherezade*”, časopis *Budućnost* III/1923, str. 323.

Nadrealizam se u svojoj ideji mirio i sa eklektičkim principima, što je umetnicima omogućavalo potpunu slobodu izraza.

Koreografi su više gradili situaciju, nego što su davali značaj telesnoj posebnosti. Paralelno su se događale scene koje su doprinosile živoj dinamičkoj slici. Scene su u kontrapunktu, a ličnosti baleta koriste različite znake. Primetno je da se samo u jednoj sceni javlja stroga simetričnost i to samo da se naglasi *Hipnotizero*va totalitarnost. Ostale scene pravljenе su u slobodnoj formi u kojoj su koreografi više insistirali na odnosima likova, koji su u pokretu nagoveštavali inverziju do groteske. Njihova apsurdnost je potcrtana različitim plesnim jezicima.

Primećujem da su scene u kojima se razvija radnja suviše kratke da bi se koreografija razvila. Pokreti i elementi imaju homogenost, ali nemaju uobičajenu sukcesivnost, već samo figurativnu naznaku. Ovde se više radi o gestu, pokretu ili naznaci plesa, nego o koreografskom pojmu kao sledu niza povezanih pokreta.

Tekst i ideja baleta su literarni, ali u realizaciji nema narativnosti. Sve je uzdignuto na viši transcendentalni umetnički nivo. Sam tekst i glasovi prisutni su u baletu, ali se ne može govoriti o anarhiji, jer postoji unutrašnja kohezija i poetika natčulnog. Pre bi se moglo govoriti o novom slaganju materijala koji je nosio sasvim neobičnu ekspresiju.

Po podeli uloga takođe možemo donekle ustanoviti formu baleta *Sobareva metla*. Ova predstava je očevidno građena na pokretu s obzirom na to da su skoro svi učesnici predstave bili igrači. Mlade balerine bile su još uvek učenice baletske škole Jelene Poljakove, ali su već ranije učestvovalе u baletskim divertismanima i operskim predstavama. Setimo se da su se u toku februara 1923. pripremale prve baletske predstave u Narodnom pozorištu, *Šeherezada* i *Ščelkunčik / Rskalo*, koje su odigrane marta iste godine.

Avangardni slikar Mirko Kujačić kao *Hipnotizer* nije samo funkcionalan lik već i koherentna snaga i kreator pojedinih scena u baletu. U muzici i koreografiji primetno je da on zavodi red, da je sem narativnog teksta upotrebljavao gestove kao komunikaciju, tako da su njegovi pokreti bili podređeni tom liku.

Vladimir Bologovski bio je igrač i operski pevač. Ulogu *Mrava* tumačio je koristeći oba svoja talenta. I ova uloga je kreirana na nivou gesta i pokreta koji su opravdavali ulogu.

Bahanalija u tumačenju balerine Ivanke Rajković sva je u suzdržanom, erotizovanom pokretu, bez naznake da ima igračku deonicu.

Jedan od glavnih likova baleta, ljubomorni muž *Gnjurac*, koga je igrao Georgij Troicki, u pokretu je imao prenaplašenu karakterizaciju svog lika. Svako njegovo pojavljivanje ukazuje na grotesku.

Igrač Milorad Antić kao *Svest*, za koju se u partituri kaže da izlazi „kao lelujava prilika koja nesigurno hoda”, govori o načinu predstavljanja ovog lika koji odražava svest pesnika protiv koje se on sam buni. Ovde je reč o imitativnom modelu.

Ljubomir Jovanović igrao je *Samoubistvo* kao simbolički smisao i njegovo izražajno sredstvo bilo je jasan, siguran gest.

Sentimentalnost je jedina uloga u baletu *Sobareva metla* u kojoj je postavljena naznaka – plastični ples, a koji je radila Klavdija Isačenko. Ovo su jedina dva plesa kao koreografske celine koje podrazumevaju slaganje igračkog materijala, sukcesivnost pokreta, koji su bili figurativne i slobodne forme, a to se može pretpostaviti poznavajući rad ovoga koreografa.

Četiri balerine u ovom baletu-groteski bile su više funkcionalne, ali su imale i značaj kontrapunkta. Kao balerine, one su nosioci određenog stila i leksike koja je u suprotnosti sa izražajnim sredstvima drugih ličnosti.

Iz koreografske strukture međusobnih odnosa ličnosti baleta-groteske, njihovih minimalističkih pokreta i igre, inverzije likova, različite dinamike kinetičkih principa i snažne ekspresije, može se reći da je *Sobareva metla* bila avangardni balet po novoj poetici.

Kao što je već rečeno, modernost podrazumeva podsvesno, automatizam, neobuzdanu maštu, tranziciju kroz vreme i prostor. Ovaj balet je sinkretička predstava i po tom principu pripada radikalnim umetničkim potezima. Ne može se sa sigurnošću tvrditi da *Sobareva metla* pripada jednom čistom estetskom pravcu.

Estetičko pitanje nadrealizma ili futurizma u baletu jeste pitanje koliko se telo i pokret kao medij baleta i plesa menjaju, tj. nalaze drugačiji znak. Balet je u svojoj formi daleko od prirodnih pokreta čoveka, a stilizacija i estetizacija daju baletu poetiku snoviđenja. Moderan ples, koji je bliži izražavanju suštine čoveka, takođe se odvaja od svakodnevnih pokreta, iako može da koristi elemente za stilizaciju. Zato je futurizam u baletu tražio rešenje ka strukturalnim promenama pojedinih koreografskih celina i u nadrealističkoj vizuelizaciji predstave, dok su se teško mogli naći sasvim novi kodovi za pokrete tela.

Balet-groteska *Sobareva metla* kao virtuelna, dinamička slika avangarde dvadesetih godina, dokaz je da smo imali kreativne snage da budemo ravnopravni u daljim evropskim stremljenjima.

Rezime

Balet-groteska *Sobareva metla* uklapa se u avangardna stremljenja posle završenog Prvog svetskog rata, koji je ostavio pustoš, ali i nadu za novo društvo. Tako su se početkom veka otvarali putevi već započelih talasa liberalnih promena u umetnosti. Međutim, do danas ovaj balet nikada nije bio istraživan u koreografskom diskursu.

Balet je bio novina za građansko društvo između dva svetska rata, te su gospođe Krista Đorđević, Tonica Ribar i Olga Stanojević iz društva „Cvijeta Zuzorić” zamolile Marka Ristića da napravi predstavu za dobrotvorni bal, na kome bi se sakupljao novac za izgradnju novog umetničkog paviljona.

Mladi buntovni umetnici, pisac i pesnik Marko Ristić, slikar i arhitekta Aleksandar Deroko i kompozitor Miloje Milojević, želeli su da naprave nešto sasvim novo i tako su kreirali balet koji se neće držati ustaljenih kanona, već će biti radikalniji umetnički pokušaj. Tako je nastao balet-groteska pripremljen za bal *Hiljadu i druga noć*, odigran samo jedanput, u beogradskoj *Kasini* 16. februara 1923. godine.

Zanimljivo je da su baletske pokrete i scene radila dva koreografa različite škole: Klavdija Isačenko se bavila plastičnim baletom, ili, kako bismo danas rekli, modernim plesom. Jelena Poljakova je bila primabalerina, koreograf, šef u Narodnom pozorištu i profesor Baletske škole.

U traganju za našim jedinim avangardnim baletskim delom iz 1923. godine, naišli smo na mnoge praznine koje oduzimaju mogućnost da se ovo delo celovitije sagleda.

U partituri su ostale naznake da postoji platno iza koga se događaju pojedine scene, kao i ulasci i izlasci likova. Naznačeni su takođe oko i uho u koje igrači i likovi iz baleta uskaču i iskaču. Pesnikov mozak je spoj Pikasovljevih slika i Meštrovićevog *Pobedenog Hristosa*, što je svakako davalo sanovitu vizuelnu ekspresiju.

Jedinu, sasvim kratku opasku o *Sobarevoj metli*, ostavio je Aleksandar Deroko pišući o jednoj drugoj premijeri (balet *Šeherezada* u beogradskom Narodnom pozorištu iste 1923. godine, marta meseca): „...U jednom drugom smislu Marko Ristić je dobio naročito uspeli efekat neskladnim spregama grupe čisto stereotipnog baleta sa suknjicama, i jedne sasvim njoj nesrodne sredine.”

Koreografi su više gradili situaciju, nego što su davali značaj telesnoj posebnosti. Paralelno su se događale scene koje su doprinosile živoj dinamičkoj slici. Scene su u kontrapunktu, a ličnosti baleta koriste različite znake.

Iz koreografske strukture međusobnih odnosa ličnosti baleta-groteske, njihovih minimalističkih pokreta i igre, različite dinamike kinetičkih principa i snažne ekspresije, može se reći da je *Sobareva metla* po novoj poetici bila avangardni balet.

Ovaj balet je sinkretička predstava i po tom principu pripada radikalnim umetničkim potezima.

Balet-groteska *Sobareva metla* kao virtuelna, dinamička slika avangarde dvadesetih godina, dokaz je da smo imali kreativne snage da budemo ravnopravni u daljim evropskim stremljenjima.

Pedeset godina od praizvedbe *Ohridske legende* u Beogradu²⁷⁰ Baletska legenda za sva vremena

Antologijski balet *Ohridska legenda* kompozitora Stevana Hristića i koreografa Margarite Froman igran je na domaćim i svetskim scenama 362 puta, počev od prve, svečane predstave povodom Dana Republike 28. novembra 1947. godine

Ideja i muzika za predstavu nastali su još davne 1924. godine kada je Aleksandar Fortunato, koreograf, igrač i šef beogradskog Baleta, počeo prva istraživanja južnosrbijanskog folklora, a Stevan Hristić napisao I čin. Prvu skicu dekora napravio je Vladimir Žedrinski, a kostima Jovan Bijelić. Data je inicijativa da se napravi prvi domaći balet. Fortunato je počeo realizaciju, ali je nije završio. Praizvedba *Ohridske legende*, samo prvog čina, bila je 5. aprila 1933, u koreografiji Nine Kirsanove koja je igrala i glavnu ulogu – Biljanu, i to na „prstima”. Scenografiju i kostime kreirao je Vladimir Žedrinski. Herojsku ulogu Marka plesao je Anatolij Žukovski. On je, kao istraživač i poznavalac našeg folklora, pomagao Kirsanovoj u koreografiji.

Posle okončanja Drugog svetskog rata, Oskar Danon i Stevan Hristić stavljaju na repertoar *Ohridsku legendu* u koreografiji Margarite Froman, u scenografiji Vladimira Žedrinskog, (scenograf *Ohridske legende* i 1933) i u kostimografiji Milice Babić Jovanović. Glavna ženska uloga, Biljana, poverena je Pauli Selinšek; Marka je tumačio Dimitrije Parlić, Biserku Rut Parlić, Zvezdu Danicu Tatjana

²⁷⁰ *Orchestra*, Beograd, br. 9–10, proleće 1998, str. 22.

Akimfijeva, Rumunku Tamara Polonska, Bugarku Bojana Perić, Mladu Grkinju i Mladog Grka Tatjana Akimfijeva i Dušan Trninić. Celokupan baletski ansambl igrao je s ogromnom energijom.

Ohridska legenda je rađena na osnovu slobodno izabranih motiva iz narodnih pesama i priča, a jedinstvena je po nacionalno-romantičarskoj muzici i preciznoj, nadahnutoj, emocionalnoj, folklorno stilizovanoj koreografiji Margarite Froman. Kompozicija predstave je rađena po ruskom modelu kasnog romantizma.

Margarita Froman je u prvom i četvrtom činu *Ohridske legende* stilizovala makedonske folklorne elemente, zadržala strukturu koraka i za scensku potrebu ih „baletizovala”. Radnja baleta je povezana pantomimom.

U drugom činu scena je bajkovita, s podvodnim kristalnim dvorovima gde obituju Rusalke, duhovi utopljenih devojaka koje igrom i pesmom začaravaju prolaznike. To se najbolje iskazalo klasičnom leksikom.

U plesovima balkanskih naroda trećeg čina, Margarita Froman je očistila igre od suvišnih folklornih elemenata, sačuvavši suštinu, ističući dramatiku.

Kao koreograf, Margarita Froman je najviše vodila računa o formi samih plesova i o priči, koje je precizno pratila. Elementi kao što su čudotvorni mač, ruža, golubica ili Biserka, Zvezda Danica i Rusalke tretirani su jasno i funkcionalno. Tako mač simbolizuje razornu pozitivnu borbu za pravdu, ruža duh savršenstva, uskrsnuće i besmrtnost, golubica oslobađanje od zemaljskog i dušu koja se približava svetlosti, biser je lunarni, ženski princip i embrion duhovnog i telesnog rođenja. Jednostavnim akcijama napravila je pitku priču koja pleni naivnom snagom narodnjaštva i umetnosti.

Ova pastoralna priča ima veoma jaku uporišnu tačku – panbalkansku ideju koja je najuočljivija u trećem, herojskom činu. Oslobođenje i jedinstvo naroda Balkana bili su muzički i koreografski tako snažni da ih je publika uvek oduševljeno pratila i odobravalala.

Igrači su proneli slavu *Ohridske legende* i beogradskog Baleta po celoj tadašnjoj Jugoslaviji i Evropi. Glavne i solističke uloge igrali su, pored premijerne podele, Mira Sanjina, Bojana Perić, Vera Kostić, Katarina Obradović, Ljubica Stefanović, Milica Jovanović, Magdalena Janeva, Nataša Minić, Neda Čonić, Milan Momčilović, Boris Radak, Branko Marković, Sima Laketić, Ivica Ganza, Dragan Đulić, Čeda Dragičević i drugi. Posebno je Mira Sanjina izrazitom individualnošću postala sinonim tog baleta. Čuveni britanski baletski kritičar i publicista Arnold Haskel napisao je u *Baletskom godišnjaku*: „Mira Sanjina je jedna od retkih igračica – umetnica koje mogu da nose velike dramske uloge, tip koji je počeo nestajati posle prvog egzotičnog perioda Djagiljeva.”

Posle te verzije – Dimitrije Parlić, Vera Kostić, Franjo Horvat i drugi koreografi – imali su svoja autorska viđenja *Ohridske legende*, pokušavajući da je osavremene.

Danas se postavlja pitanje kako igrati *Ohridsku legendu* posle iskustva postmoderne, koja dozvoljava eklektiku i koja – poštujući klasiku – donosi novu formu. Taj ključ čeka koreografa savremenog senzibiliteta.

Nove sinteze i refleksije evropskih putokaza²⁷¹

Neoklasicizam, neoromantizam, ekspresionizam, realizam i eklektika

Neoklasicizam – lepota čistog plesa

U velikoj smeni XIX i XX stoleća, Mihail Fokin je želeo da baletu vrati izgubljeni smisao i zbog toga započinje transformaciju rigidnog, ali i lepog klasičnog akademizma. Ceo ovaj vek protiče u novim traganjima u kojima baletska osnova ostaje dominantna. Fokin ne pravi radikalne promene već se oslanja na dostignutu tradiciju, zadržava klasičnu građu, ali menja njen funkcionalni kontekst. Njegov duh promena prate i nastavljaju u prvoj polovini veka: Vaclav Nižinski, Leonid Mjasin, Bronislava Nižinska, Žorž Balanšin, Frederik Ešton i drugi, sve do današnjeg vremena. Izranjao je novi pravac, neoklasicizam, koji crpi energiju iz klasičnog nasleđa, ali stilizuje i prekomponuje materijal same tehnike; priča i sadržaj dobijaju novija tumačenja, ili su redukovani do njihovog ukidanja, a sâm, čist ples pokazuje autonomnost. Legitimne su šesta i sedma pozicija nogu, kao i niz pokreta koji izlaze iz prihvaćenog akademskog kanona XIX i početka XX veka. Da li su prethodnica neoklasicizma Fokinove *Silfide* (1907), kao prvi balet bez sadržaja, ili je 1913. začetnik Vaclav Nižinski sa *Igrom*?

Bronislava Nižinska pravi veliki zaokret *Svadbom* (1923) i *Košutama* (1924) u kojima se jasno prepoznaju elementi neoklasicizma. Leonid Mjasin u *Odi* (1928) još čvršće ukazuje na nov put, da bi Žorž Balanšin u *Apolonu* (1928) definitivno i eksplicitno koreografski dokazao da je značenje baleta u njemu samom.

Sve ove univerzalne, prihvaćene vrednosti evolucije baleta utiču i na koreografe koji su više od sedamdeset pet godina radili na sceni Narodnog pozorišta. U prvim godinama, od 1923. godine, vidljiv je uticaj ruske klasične škole koju su Jelena Poljakova, a posebno Margarita Froman pokušavale da sprovedu. Može se reći da je takva dominacija ruskih umetnika u to vreme bila veoma konstruktivna. A pored toga, javljala su se i savremenija koreografska viđenja, pa je beogradski Balet imao i sjajnih modernih uzleta.

Miloš Ristić, prvak Baleta Narodnog pozorišta, 1944, u danima pred slom nemačkih okupatora, izvodi premijeru *Fantastične simfonije* na muziku Hektora Berliozu i *Čarobni dućan* kompozitora Đoakina Rosinija – Otorina Respigija, obe predstave prema originalnoj koreografiji Leonida Mjasina. Ristić je, kao član trupe Pukovnika de Bazila, igrao u Mjasinovim baletima, tako da ih je dobro poznao. Stil većine baletskih dela velikog koreografa Mjasina bio je neoklasičan. On je kao osnovu zadržavao klasicističku formu, ali je često menjao samu strukturu baletskih koraka koje je osavremenjavao. Takođe je baletski materijal slagao na nov način. Sadržaji njegovih baleta su različiti – od burleske i satire do metafizičkog osećanja života.

Fantastična simfonija je balet o umetniku koji prolazi kroz ljubavnu strast, koja postaje njegova fiksna ideja, a zatim kroz usamljenost, opijumsku groznicu, fiktivnu smrt i imaginarni veštičji svet. Miloš Ristić ima istu sadržajnu okosnicu za

²⁷¹ *Orchestra*, Beograd, br. 16, zima 1999/2000, str. 23–35. Broj posvećen 75-godišnjici Baleta Narodnog pozorišta u Beogradu 1923–1998.

svoje tumačenje ovog baleta i poštuje programsku simfoniju Berlioza, kao i samu strukturu dela. Stilski, Ristić prati Mjasinove koreografske inovacije u kojima je leksika neoklasična. Takođe je primetno da Ristić ne prenaglašava sam sadržaj već priču vešto provodi kroz ples. Iako je beogradski Balet bio dosta brojčano smanjen, koreograf je značajki sklapao scene na balu, a posebno solističke.

U drugom baletu – *Čarobnom dućanu*, Miloš Ristić koristi Mjasinovu duhovitost, maštu i razigranost. Taj jezik predstave preneo je koreograf i na samu baletsku tehniku koristeći klasični, ali i osavremenjeni baletski jezik.

Posle Drugog svetskog rata, Dimitrije Parlić kreira kratak balet na muziku Žorža Bizeta *Simfonija u C-duru* neoklasičnog stila. Kreativno, nadahnut čistom formom, Parlić gradi *Simfoniju* u kojoj je muzički sadržaj i sadržaj baleta. On radi na ogoljenoj strukturi baletskih elemenata, motiva i tema u simetričnim kompozicionim celinama. Ovaj apstraktni balet Parlić gradi na melodiji i ritmu. U I stavu, koji ima dve kontrastne teme, koreograf za soliste, kao i za ansambl, ističe jedan korak koji je glavni motiv i razvija ga, usložnjava, vraća mu se, ponavlja ga i tako dobija dinamičnu, čvrstu formu. Stav II je pun poezije, lepote baletskih linija, oduhotvorenih *arabesquesi*, lirске atmosfere u koju naglo ulazi ansambl i nameće novu snažnu strukturu, fugu. Poslednji, brzi stav je ponovo jasne linearnosti. Tako Parlić gradi mozaički sloj po sloj i koreografija dobija pun muzički smisao, tj. muzika Bizeta u koreografiji dobija novo, aktivno, vizuelno tumačenje. Leksika je klasična, *école de danse*, sa savremenim naglaskom. Pokret je vizuelna i suštinska interpretacija muzike, sadržaj je u samoj lepoti figurativne igre, što su sve principi neoklasičnog baleta.



U Kaliforniji, 1984.

U drugom kratkom baletu, *Ariozu*, na muziku dela koncerta Igora Stravinskog, Dimitrije Parlić se inspirisao baletskom salom: susret dvoje igrača u sali. U ovom baletu tema je komunikacija mladića i devojke koje koreograf vodi kroz čistu igru. U sam ples ugrađeno je značenje, kao i poetika. Parlić koristi klasičnu tehniku sa savremenijim znacima i on prekomponuje plesni materijal. Njegov jezik je mekan i zaobljen. *Ariozo* je jedan od onih baleta koji su doprineli razvojnog putu baletske umetnosti na beogradskoj sceni.

Dimitrije Parlić je u svom koreografskom radu šezdesetih godina išao ka sve čistijoj formi. On se oslobađao naracije i više je naginjao esencijalnom izrazu. Bio je na pragu modernosti koja nikada nije sasvim prevladala u njegovim baletima. Taj njegov kreativni period obeležava niz kratkih baleta u kojima se sasvim zrelo dokazao.

Trauma čoveka koji i ne želi sebe takvog da prihvati, inspiracija je Dimitriju Parliću za balet *Čovek pred ogledalom* kompozitora Milka Kelemena. Koreograf u ovom kratkom delu stilizacijom savremenog života daje kompleksan siže psihološkog problema glavnog junaka, ali ne prelazi u naraciju. On kroz građenje situacije i sam pokret postiže sintezu formalne i izražajne šeme. To se prepoznava u skupnim scenama blaziranih i otuđenih žena i ljudi, kao i u solističkim deonicama. Parlić ne kritikuje društvo u kome se zbiva intimna drama, on samo konstatuje sadašnjost. Pirandelovsko udvajanje čovekove ličnosti koreograf je dao sa plesnim elementima koji su podređeni dramskoj akciji. U takvoj situaciji, svi likovi su funkcionalni i reljefno, igrački iskazani. Umetnička energija i koncentrisana snaga *Čoveka pred ogledalom* su u koherentnom koreografskom jeziku koji telesnom ekspresijom odražava egzistencijalni status ličnosti: želju, razočaranje, borbu, ekstazu, strah, predaju... Dimitrije Parlić je koreografijom postigao višu ravan života u kojoj anticipira večnu težnju čoveka ka besmrtnosti i traumama saznanja o realnosti. On koristi baletski jezik koji se u osnovi oslanja na tradiciju, ali osavremenjuje sam pokret. Ta unutrašnja i elementarna promena, koja ipak nije radikalna, doprinela je učvršćivanju neoklasičnog pravca u repertoaru Baleta Narodnog pozorišta.

Dvoboj kompozitora Rafaela de Banfilda ima literarnu temu – fragment iz *Oslobođenog Jerusalima* Torkvata Tasa. Uzimanje samo jednog malog dela velikog epa i njegovo koreografsko izoštravanje, govori o savremenijem dramaturškom postupku. Dimitrije Parlić nalazi formu u neoklasicizmu: priča je svedena na jednu, osnovnu liniju, koja se ne nameće kao dominantna. Baletska leksika je neoklasična. U ovom baletu akcija je dinamična, zgusnuta, tako da nema mesta za interakciju. Parlić je koreografiju radio na elementu koji se usložnjavao ili ponavljao da bi dobio značenje – kôda. Ta prepoznatljivost je dala uverljivost i veliku dramsku snagu *Dvoboju*. Sučeljavanje *Klorinde* i *Tankreda* je sukob dva neznanca. Parlić koreografski gradira susrete i borbu ratnika, a njihov Armagedon, poslednja bitka, jeste smrt kao vrhunac spoznaje. *Adagio* umiruće *Klorinde* i *Tankreda* je apoteoza isprepletanih duša koje ekspresivno, do krika, odražavaju večno ljubavno jedinstvo.

Odlazak u metafizičko, Dimitrije Parlić izražava u baletu *Šesta simfonija* (*Patetična*). Zadržavajući naslov kompozicije Petra Iljiča Čajkovskog, koreograf nagoveštava stav prema svojoj kreaciji. On je u *Simfoniju* utkao egzistencijalna pitanja i borbu čoveka, koji, da bi opstao, mora proći kroz zamke života: žena,

strast, dileme, rat, kajanje, i sve kroz predodređeni put Sudbine. Kroz svaki stav simfonije Parlić nenametljivo provlači temu čistom akcijom, i tu postiže suštinu neoklasičnog baleta: pokazuje samosvojnu vrednost plesa. Autor stvara sukcesivnu predstavu u kojoj se sintetišu ideja i ekspresija, formalno i izražajno. Filozofija preživljavanja inkorporirana je u samu koreografiju. *Šesta simfonija* je delo simetrične strukture i nagoveštene sadržajnosti, kojom je izbegnuta deskripcija. Značajno je da se Parlić bavio suštinom plesa – pokretom. On je veoma maštovito koristio neoklasičnu leksiku a negde je menjao i samu figuraciju. Posebno je to bilo primetno u formi *adagia*. Ličnosti u baletu su metafora čoveka, žene, strasti, sudbine ili ratnika. Kroz prepoznatljiv znak svako je imao jasnu karakterizaciju. Snažna čulnost i vitalitet izbijali su iz svakog pokreta. *Šesta simfonija* je moćno umetničko delo koje je anticipiralo najbolje principe neoklasicizma.

U još jednom svom značajnom delu, *Bahusu i Arijadni* kompozitora Alberta Rusela, Dimitrije Parlić prilazi sa neoklasičnih pozicija. Antički mit o Arijadni, Tezeju, Minotauru, Bahusu i izlasku iz Lavirinta, Parlić ne tumači, već mu sama priča služi kao povod za plesnu kreaciju. On izbegava da pokretima imitira starogrčku umetnost i jedino u samom koraku, dalekim naznakama, daje nagoveštaj antičkog nasleđa. Interesantno je njegovo rešenje Lavirinta: njega čine tela samih igrača. Ceo postupak je neoklasični, pun mediteranske svetlosti i otvorenosti.

Za beogradsku publiku bilo je izuzetno značajno što je imala mogućnosti da vidi izvođenje remek-dela jednog od začetnika neoklasicizma, Žorža Balanšina: *Concerto barocco* i *Pas de deux* P. I. Čajkovskog, u izvođenju igrača Narodnog pozorišta. Najčistiji oblik neoklasičnog plesa prenela je na beogradsku scenu Patriša Niri. Apstraktni, besadržajni baleti veoma su zahtevni u pogledu izvođenja baleta *Concerto barocca* i *Pas de deux*. Balanšin, koga smatraju odličnim poznavocem klasičnog baleta, uspeo je da menja strukturu samih koraka, a da pritom ostane dosledan tradiciji. On je smatrao da je balet materijalizacija muzike i tako je pravio koreografiju. Pun dinamički smisao, ritmička doslednost, bogatstvo koreografskih elemenata i njihove kombinacije, obeležja su Balanšinovog kreativnog rada. Beogradski Balet odigrao je *Concerto Barocco* i *Pas de deux* P. I. Čajkovskog, nažalost, samo nekoliko puta.

U neoklasicističkom pravcu Dimitrije Parlić je radio i kratak balet *Baletske impresije* na muziku Sergeja Prokofjeva. Balet bez sadržaja Parlić je tretirao kao vizuelizaciju muzike.

Milorad Mišković je baletom *Sid*, na muziku Žila Masnea, nastavio svoj neoklasični koreografski opus započet u Francuskoj. On koristi elemente i motive španskih igara i stavlja ih u baletski kontekst. Koreograf je u ovom kratkom baletu bez određenog sadržaja pokazao suptilan i precizan odnos muzike i pokreta.

Svoj prvi balet na sceni Narodnog pozorišta, *Forma viva* na muziku Antonija Vivaldija, Vladimir Logunov je radio po neoklasicističkom obrascu. Koreograf se poigravao formom pokreta koje je tretirao po već znanoj šemi. U kasnijem svom radu Logunov odstupava od tragalaštva.

Dušan Trninić je u *Igri* na muziku *Popodne jednog fauna* Kloda Debisija takođe koristio principe neoklasicizma: dva igrača u baletskoj sali i njihov ples. Trninić je u svom drugom, kratkom baletu *Las pasiones* Manuela de Falje, sintetisao španske pokrete u neoklasičnu tehniku. Kroz sâm ples se nagoveštavala priča o ljubavi i razočaranju.

Neoromantika – balet atmosfere

U razdvajanju od klasičnog akademizma, sem estetike neoklasicizma, javljaju se baletske vizije, koje je Boris Kohn nazvao *balet atmosfere* ili neoromantični balet. Mnoga dela Frederika Eštona su tog umetničkog senzibiliteta – baleti snova, fantastike, greha, oprostaja. I u ovim baletima tehnika je klasicistička, ali je sama suština okrenuta ka romantičnom izrazu. Žorž Balanšin, u tragalačkom putu u *Cotillonu* (1929), koreografski gradi svet pun čežnje i atmosfere ljubavi.

Kada je radio *Kinesku priču* kompozitora Krešimira Baranovića, Dimitrije Parlić se inspirisao Klabundovim (pravo ime Alfred Henške) *Krugom kredom*. Arhetipsku priču o pravoj i lažnoj majci i detetu koje treba dodeliti pravoj, Parlić u svojoj predstavi daje kao kosmičku i ljudsku pravdu sa jasnom etičkom porukom. Forma ovog celovečernjeg baleta je klasična. Koreografija je pratila temu, ali Parličeva pozorišna kreativnost i moderniji senzibilitet nisu dozvolili jednostavnu deskripciju. Teatarska sredstva je koristio u pojedinim scenama kako bi dobio suštinsko ili simbolično značenje: kavez je gubitak slobode; krug – simbol nemogućnosti da se uđe ili izađe, tj. to je dopušteno samo odabranima; maske su priroda njenog dvojnika. Ljubav glavnih ličnosti koreografski je data sa unutrašnjom čežnjom, lirikom i dubokom intimom. Scena odlučivanja o detetu, u kome krug određuje pravdu ili ne, patnja Ju Tang, okrutnost Tijen Vu, dati su redukovanim pokretima koji su ekspresivno ulazili u dramu.

Kineska priča je predstava puna emotivne energije, romantične atmosfere, mističnog predosećaja, humanističkih vrednosti i pobede pravde. Baletska leksika se oslanja na klasičnu, ponegde je svedena na bitno, bez suviše pantomime a savremeniji rediteljski tretman daje *Kineskoj priči* neoromantični okvir.

Ako je neoromantični balet – balet mistične atmosfere, snova, imaginacije, tajni i uzvišenih osećanja, onda su *Hofmanove priče* (transkribovana istoimena opera) kompozitora Žaka Ofenbaha i koreografa Pitera Darel pravi celovečernji balet tog senzibiliteta. Prelazeći iz jedne epohe u drugu, Hofman doživljava različite, tajanstvene ljubavi u koje je upleten čovek. On ga u isto vreme vodi kroz život i okrutno razrešava njegove probleme. Sudbinski on usmerava Hofmanov život, što sugeriše da smo svi u rukama tajanstvenih niti. Darel je poštovao baletsku klasičnu tradiciju, oslanjao se na nju i utkao joj novi senzibilitet. Sadržaj je jasan – nenametljiva uslovnost plesa govori o višoj ravni bitisanja, a time ulazi u sâm život. *Hofmanove priče* imaju naraciju kao okosnicu i koreograf pravi situacije kojima bi to iskazao. On sintetiše pokret i blago naglašenu mimu. Forma baleta je stroga, lirski po atmosferi, idealizovana u dramu, bez psihologiziranja. Darel gradi baletski materijal lepotom prošlih epoha, povremeno dodajući savremenu ironiju. U izvesnim detaljima u baletu se oseća metafizički doživljaj večne težnje čoveka ka nepoznatom, kao i čulnost između romantične tradicije i savremenosti.

Ekspresionizam – uzori i naznake

Veoma snažan, ekspresionistički pokret Rudolfa fon Labana i Kurta Josa uticao je na niz stvaralaca klasičnog baleta. U redukovanoj tehnici sintetizovane su snažne emocije, socijalna zaoštrenost, dramatika savremenog društva, koje je Leonid Mjasin koristio u nekim svojim delima, na primer u *Choreartiumu* (1933).

Ekspresionizam, moderni pravac dvadesetih i tridesetih godina, na beogradsku scenu doneli su Pia i Pino Mlakar s baletom *Legenda o Josifu* 1934. godine. Tako čistih formi nikada više nije bilo u Baletu Narodnog pozorišta. Uticaj ekspresionizma pojavljivao se i kod koreografa na našoj sceni, ponekad samo u elementu ovog pravca. Posebno se to primećivalo kod Dimitrija Parlića čiji su baleti često imali zatamnjenju atmosferu i izražajnu snagu ekspresionizma. Siže za kratak balet kompozitora Volfganga Fortnera *Rođendan infantkinje*, napravljen je prema istoimenoj bajci Oskara Vajlda, o grbavom patuljku koji se zaljubljuje u njemu nedostižnu Infantkinju koja ga ismejava, i kada on sebe prvi put prepozna u ogledalu, umire. Parlić je dramaturški pratio i razvijao akciju, s tim što je odmah naglasio temu: čovek želi da sebe vidi kroz oči drugoga, u sučeljavanju sa samim sobom, tj. sa istinom, on gubi bitku. Virtuelna slika ga ubija. Struktura predstave je stroga, kompozicija dramskih situacija sigurna i jasna, fragmenti su funkcionalni, likovi iznijansirani, sa dobrom karakterizacijom. Ansambl ima zadatak da bude hladan okvir drame koja se razvija. Parlić prvi put ima strogu distancu prema društvenom kodeksu, a to je španski barokni svet. Mirna, geometrizovana, rigidna i stilizovana pavana,²⁷² sinonim je za taj osećaj. Za sve likove Parlić nalazi poseban jezik: Španska igračica, Toreador i Bik, Zmija, Paun. Grbavi Patuljak pleše baletskim jezikom u kome su dominantni ekspresivni elementi. Kompletno telo učestvuje u igri, svaki njegov deo je deo izražajne celine. U telu Patuljka anticipirani su fizičko i metafizičko. On umire minimalističkim pokretima. Iako je predstava sačinjena od različitog koreografskog materijala, balet *Rođendan infantkinje* je koherentan jer su unutrašnje, povezujuće umetničke sile snažne. Polusenkama, baletskim jezikom, očišćenim od bilo kakvih ukrasa, Parlić postiže atmosferu mističnog osećaja smrti.

Stara hasidska legenda o Golemu, snažnom čoveku napravljenom od zemlje, poslužila je kompozitoru Frensisu Bartu za istoimenu balet. Koreograf Dimitrije Parlić *Golema* je rešio sa velikom koncentracijom i esencijalnim razumevanjem, bitnim za tumačenje mita. Da bi istakao njegovu suštinu, koreograf se formalno i izražajno koristi sasvim redukovanim klasičnim baletskim jezikom u koji inkorporira transfigurativne elemente. Ova predstava, rađena i na ritualnim momentima, sintetizovala je sve elemente u jednu zatamnjenju gamu. Koreografija je nosila mistično predosećanje moći, kao uništenje do samouništenja. Linearne, precizne kretnje, limitirani telesni znaci, do kraja izražajni posebno sa rukama, bili su funkcionalni, nemehanicistički. Tako su i ostvarili bitno obeležje ekspresionizma. U finalu baleta dolazi do izražaja jednostavnost, ali i snaga Parlićevog postupka: kada ljudi spoznaju uništavajuću moć Golema, skidaju mu Davidovu zvezdu, on usamljen odlazi u brda gde umire kao običan čovek. Metaforički smisao ovog mita je da „čovek pripada zajednici dok poštuje njene zakone”.

Uzori realizma

Tokom Prvog svetskog rata, odlaskom Mihaila Fokina na Zapad, u Rusiji ostaje važna baletska linija Aleksandra Gorskog, koji je radio na daljem razvoju baleta. Fjodor Lopuhov jedno vreme nastavlja svoje baletske eksperimente, kao i Kasjan

²⁷² Svečana igra na evropskim dvorovima 16. i 17. veka.

Goleizovski, da bi od tridesetih godina sovjetska kulturna politika proglasila novu umetničku doktrinu – socrealizam. Balet je, pored klasične tradicije, dobio i novu formu koja je, sa čvrsto strukturisanom dramom kroz klasični plesni kanon, trebalo da govori *istinskim jezikom koji svi razumeju*. Tako je drambalet sovjetskog tipa, narativnog sižea, opstao do kraja XX veka. Suštinske promene tokom vremena su samo ponegde vidljive, ali su svi elementi drambaleta još uvek okosnica ruskih autora.

Najveći deo baletskog repertoara u Beogradu, između dva svetska rata, bio je pod ruskim uticajem, što je sasvim razumljivo s obzirom na njihovo veliko nasleđe i ruske baletske umetnike emigrante koji su ovde radili. Kao što smo na početku skrenuli pažnju, ovaj uticaj je bio konstruktivan.

Posle Drugog svetskog rata, Dimitrije Parlić počinje svoj veliki koreografski opus. Druga predstava koju je radio u Narodnom pozorištu u Beogradu, a u saradnji s rediteljem Josipom Kulundžićem, bila je *Romeo i Julija* Sergeja Prokofjeva – jedan od modela sovjetskog drambaleta. Koreograf je imao jasan koncept Šekspirove tragedije – gradio je predstavu sa svim elementima drame, s tim što je više istakao liričnost nego sukob, koji je bio okosnica sovjetskog modela. Akcija je vođena precizno. Parlić *Romea i Juliju* gradi na narativnoj bazi i koreografskoj strukturi koja je simetrična i čvrsta. Posebnu dinamiku nosile su ansambl scene: na veronskom trgu, na balu kod Kapuletovih, u sukobu i mačevanju zavađenih porodica i na Julijinom pogrebu. Solističke pojave: Romea na početku baleta, trio maske Romea, Merkucija i Benvolija, Julijina varijacija na balu, duet Romea i Julije, balkonska scena, rastanak veronskih ljubavnika, Parlić je kreirao sa većim zamahom i slobodom, dajući prednost karakterizaciji i odnosu likova. Baletska leksika je klasična, a prisutni su pantomima i mima. Dramatične scene mačevanja i smrt Merkucija i Tibalda koreografski su date jednostavno, do kraja iskreno a scenski uverljivo i realno. Umirući, legendarni ljubavnici u sceni smrti, kroz spoj ruku, tela i duha, čine poetski kraj ove predstave. Baletski ansambl nije pasivni učesnik već aktivni faktor predstave. Parlić je u stilizaciji otišao dalje od svog sovjetskog modela iako po važnim elementima ostaje blizak drambaletu. *Romeo i Julija* je lep primer ilustrativne predstave u stilu renesansne raskoši s puno poezije.

Sovjetski koreograf Rostislav Zaharov još 1934. godine postavio je balet kompozitora Borisa Asafjeva *Bahčisarajska fontana*, prema poemi Aleksandra Puškina, kao jedan od prototipa stare–nove estetike, drambaleta. Ovaj balet preneo je u Narodno pozorište šezdesetih godina. Postupak građenja predstave je transparentan. Čistim klasičnim baletskim rečnikom koreograf priča o poljskoj knjeginjici Mariji koju Tatari otimaju i u koju se zaljubljuje kan Girej. Njegova žena Zarema, u nastupu ljubomore, ubija Mariju, a u znak sećanja na nju Girej diže fontanu kojom teku suze. Zaharov ističe poeziju, ali deskriptivno. Sam realistički postupak zahtevao je da mima bude deo igre, da bi predstava bila jasna i svima čitljiva. Forma *Bahčisarajske fontane* sačinjena je prema obrascu klasičnih predstava. *Pas de deux*, varijacije solista i divertisman su akademskih klasičnih linija, *danse école*, ansambl pleše karakterne igre a sve povezuje mima. Struktura ansambl plesova je simetrična i odiše zajedništvom. Solistički delovi su emotivni i više lirski. Likovi su reljefno izvučeni iz Puškinove poeme, a podvučen je njihov kontrast između pozitivnih i negativnih. Poruka je: oni koji su zli, moraju sami to da plate. Večnost je namenjena dobrima.

U svojim zrelim kreativnim godinama, Dimitrije Parlić se sa radoznalošću obraća ili vraća drambaletu, realističkom modelu sovjetskog nasleđa.

Literarni uzor za balet *Ana Karenjina* uzet je od istoimenog romana Lava Nikolajeviča Tolstoja. Dramaturgija je zadržala suštinsku radnju romana, tako da osnovnu liniju čini psihološki tok glavne junakinje. Prihvatajući ovakav libreto, koreograf Dimitrije Parlić se opredelio za klasičan obrazac celovečernje predstave. Strukturu baleta gradio je dosledno, svaka scena je dramski i rediteljski opravdana. Uvod, razvoj, konflikt i razrešenje problema su jasni, radnja je čisto vođena, liknosti su veoma dobro i reljefno kreirane, uz blagu ironiju na rusko aristokratsko društvo XIX veka, što doprinosi da je *Ana Karenjina* narativni balet u kome su realistički, tj. imitativni modeli života i psihologiziranje najeksplicitniji od svih Parličevih baleta. Zato je prevagnula melodramatična nijansa, koja se dobro uklapala u izvanrednu vizuelizaciju predstave. Koreograf je u skupnim scenama – salon kod knjeginje Betsi, konjske trke, opera – istakao dvoličje aristokratske klase. On je to rešio ne samo rediteljski, već je u samu koreografiju uneo blagi pervertirani plesni znak i tako potcrtao dekadenciju. Možda je to jedini balet u kome je Parlić i kritičar društva. Poseban dramski naboj koreograf-reditelj postiže u poslednjoj sceni kada je Ana pred samoubistvom. Prevarena i razočarana, Ana stoji na sredini scene, leđima okrenuta publici i polako ide ka dubini pozornice. Čuje se samo tutnjava voza. Sa druge strane šina, iz dubine silazi Skretničar, metaforička Sudbina, nosi fenjer i maše, kao da odbrojava sekunde. Zvuk se pojačava, iz daljine se pojavljuje jak snop svetla, Ana zakorači. Mrak i muk. Bez patetike, Ana jednostavno i efektno odlazi u legendarnu smrt. Solističke uloge Parlić tačno definiše u odnosu na literarni model, tako da je to doprinelo realističkoj uverljivosti baleta.

Koreografski jezik *Ane Karenjine* je klasičan, ali u ansambl scenama je limitiran, redukovano, stilski naglašen i funkcionalan. U solističkim delovima Parlić je dao više kreativnog zamaha i mašte. Elementi drame sasvim su nadvladali telesno izražavanje: može se reći da je predstava upamćena kao „jako lepa i istinita“.

Posle *Ane Karenjine*, u kojoj se suptilno oslonio na model drambaleta, Dimitrije Parlić kreira *Katarinu Izmailovu 77*, ponovo po literarnom delu (*Ledi Makbet Mcenskog okruga* Nikolaja Ljeskova), za koju je Rudolf Bruči napisao originalnu muziku. Sličnim dramaturškim postupkom, Parlić dosledno prati priču o neobuzdanoj strasti Katarine prema slugi Sergeju, zbog koga počinu lanac morbidnih ubistava. Životni krug junakinje tragično se završava u Sibiru. U apstraktnom, višeslojnom funkcionalnom prostoru, *Katarina Izmailova 77* ima sukcesivnu radnju, u kojoj je svaka scena strukturisana po dramskim principima. Ova celovečernja predstava ima klasičnu formu od celine do pojedinih detalja, a da bi potcrtao psihološki košmar Katarine, Parlić u realističku priču unosi halucinantne scene. *Katarina Izmailova 77* jeste slojevito delo o dnu ljudske prirode. Predstava je između stvarnog i nepristupačnog, što je autor rešavao pre svega rediteljski, upotrebljavajući različite teatarske znake. Najpre, naturalizam, ublažen ritualnim trčanjem žena s raširenim maramama oko otvorenog mrtvačkog kovčega s ubijenim svekrom, zatim kolona sibirskih zatvorenika tretirana prema mimetičkom stereotipu i slično. Sledeći znaci su metaforički i simbolički: čarape za Sonjičku, razapinjanje na točak i ubistvo nećaka, ubistvo muža, hvatanje Sergeja konopcima, borba i smrt Katarine i Sonjičke u ledenoj sibirskoj reci itd.

Svi ovi elementi, koji su ekspresivno prikazani u baletu, imaju veći dramski nego koreografski značaj. Dimitrije Parlić upotrebljava klasičnu leksiku, ali svedenu na bitno, sem u vizijama Katarine i u *adagiu* glavnih junaka gde je osavremenio pokrete i uneo erotsko osećanje smrti, koje prožima i celu predstavu. Parlić ne osuđuje Katarinu, već je shvata kao tragičnu junakinju uhvaćenu u sopstvenu mrežu ubilačke strasti.

Eklektika, ukrštanje različitih puteva...

Druga polovina XX veka pripada daljoj transformaciji glavnih estetskih tokova koju su započeli koreografi prve polovine veka. Međutim, mnogo je baletskih dela u kojima se preklapaju stilovi, ukrštaju pravci, koji ne pripadaju nijednoj školi i koje je teško, a možda i nepotrebno klasifikovati. Kontradiktornosti, dileme kao i podudarnosti susretali su se tokom ove velike transformacije baleta.

Balet *Balada o jednoj srednjovekovnoj ljubavi* kompozitora Frana Lotke radili su ekspresionistički autori Pia i Pino Mlakar, koji su ovim delom pošli drugim, više eklektičkim putem. Sam sadržaj govori o Knjeginji koja prati muža u rat, zaljubljuje se u Paža, ali zbog savesti odlazi da traži muža koji je poginuo. Ona umire kraj njega. Iako se priča događa u dalekom srednjem veku, Mlakarevi stvaraju okvir „bez utvrđenih konkretnih uslovnosti”. Ne želeći da stilski konkretizuju prostor, oni ulaze u svet traganja za univerzalnom lepotom i životnim vrednostima. Psihološki aspekt, stavljen u drugi plan, u njihovim ranijim delima je bio više naglašavan. Oni zadržavaju klasičnu kompozicionu formu celovečernjeg baleta, glavni likovi i ansambl su funkcionalni, ali sa različitim izražajnim sredstvima. Iako je osnova na bazi klasičnog nasleđa, za svaki segment predstave koreografi su pronašli drugačiji, samosvojni baletski jezik. Primetan je uticaj ekspresionizma, zatim neuobičajeno slaganje plesnog materijala kako u solističkoj i duetnoj igri, tako i u skupnom plesu. Pokreti su oslobođeni nepotrebni ukrasa i više su linearni. Pia i Pino Mlakar precizno, kako su to uvek u svom radu činili, grade scene u kojima dominira lirizam i lepota: *adagio* Knjeginje i Kneza pred njegov odlazak u rat, koreografski je obogaćen igračkom imaginacijom, dok je igra s loptom Knjeginje i Paža iskazala čudesnu taktilnost između junaka. Ples vojnika je snažan i ekspresivan. Ovaj balet izlazi iz znanih okvira, jer Mlakarevi znalački kompiluju i modernizuju samu suštinu igre, stvarajući svoj autentični plesni svet.

Koreograf Dimitrije Parlić izazvao je divljenje celovečernjim baletom *Huan od Carise* kompozitora Venera Eka, koji po monumentalnoj vizuelizaciji nije viđen na beogradskoj sceni. Parlić je u neogotski prostor rediteljski dobro ugradio staru legendu o Don Huanu koji kroz beskrupulozna osvajanja žena zakoračuje u besmrtnost. Ipak, stiže ga kazna: smrtonosni stisak ruke Gvozdenog Hercoga, kao simbolički znak kosmičke pravde. Autor Parlić suptilno sintetiše dramaturgiju u koreografiju, što je savremeniji postupak. Upečatljiva teatarska sredstva bila su tačno simbolički korišćena: na početku baleta veliki sat sastavljen je od statua-igrača, da bi na kraju predstave igrači bili zamenjeni statuama-likovima, Huanovim žrtvama, što je značilo da je u nezaustavljivoj prolaznosti žrtva ta koja određuje kraj. Zatim kavez-kruna ističe ljubavnu zamku i večno ovladavanje

Izabelom, neutešnom udovicom ubijenog Gvozdenog Hercoga. Huanovi Dvojnici su simbol udvajanja ličnosti do samodestrukcije. Niz akcija vođen je uzlaznom linijom do kulminacije u velikom prostoru crkve kroz koju ide žalbena povorka, predvođena Izabelom. Don Huan iznenada prekida procesiju, zavodi udovicu i u snažnom zamahu igraju *adagio*, sublimaciju Erosa i Tanatosa. Baletski materijal od koga je Parlić gradio *Huana od Carise* vrlo je kompleksan: od pantomime, preko neoklasične leksike, do imitativnog, metaforičnog i imaginativnog izraza. Baletski jezik nije bio bogat, ponegde je dosta redukovan i eklektičan. Parlić je koristio ono što je smatrao da mu je potrebno za strukturu pojedinih delova baleta, sa majstorstvom je to uklapao u celinu koja je imala sugestivnost i veliku unutrašnju umetničku energiju. Čulno osećanje ekstaze smrti strujalo je *Huanom od Carise* u svakom momentu.

Gošća iz Rumunije, koreograf Mihaela Atanasiu, radi *Per Ginta* po romanu Henrika Ibzena. Ona pravi fragmentarnu dramaturgiju uzimajući delove iz života Pera kojima može da iskaže traganje za sopstvenim identitetom. Za ovu kompleksnu temu, Atanasiu pravi kompilaciju od muzika: Edvarda Griga, Kloda Debisija, Karlhajncsa Štokhausena, Vilijamsa i folklornih motiva. Ovako različit dramaturški i muzički materijal odrazio se i na koreografsku kreaciju. Pre svega, Atanasiu ne ide za sukcesivnom ili hronološkom radnjom. Ona ne želi da ilustruje Perovo ogoljavanje, „ljuštenje sloja po sloja glavice luka”, već savremenim postupkom i baletskim jezikom govori o egzistencijalnoj suštini. Ceo balet je fragmentarno strukturisan, da bi, na kraju, sve bilo sjedinjeno kroz – smrt. *Per Gint* ima ezoterijske momente, kao u sceni na Trolovom dvoru i sa Zelenom ženom, ili snažno ekspresivne u smrti majke Ase, kao i transcendentalno poimanje životnog kraja kroz ironični, dekadentni lik Smrti. Svaka scena građena je s posebnim obeležjima, znakovima i stilom: jezik majke Ase je neoklasičan s ekspresionističkim i savremenim elementima; venčanje Pera je puno grotesknih pokreta i folklorne stilizacije, Zelena žena pleše savremenom baletskom leksikom sa precizno izražajnom karakterizacijom, posebno ruku. U igri Trolova prepoznaje se više različitih uticaja: mimetički ruski i Grejam tehnika, dok je Anitrin ples sinteza istočnjačkog i savremenog izražajnog koda Hozea Limona. Atanasiu probija granice postojećih baletskih shema i teži da postigne nov, transfiguralni jezik. Bogatstvom različitosti, Mihaela Atanasiu je uspela da napravi ekspresivnu predstavu utopijskog modela.

Poslednje godine repertoar Baleta Narodnog pozorišta čine uglavnom dela Lidije Pilipenko. Već od svog prvog baleta kompozitora Zorana Erića *Banović Strahinja* ona se opredelila za dela s jasnom pričom koju će koreografski nadgraditi. Pilipenko poštuje tradiciju ali i beži od nje, stvarajući svoj baletski rukopis. Da parafraziramo Svenku Savić: „Baleti Lidije Pilipenko posvećeni su pre svega ženi, koja je dovoljno jaka da razrešava životne probleme, čak i kada je u pitanju smrt.” To se eksplicitno videlo u kratkom baletu *Banović Strahinja* u kome je Pilipenko pratila dramski tok poznate narodne pesme, a prema drami Borislava Mihajlovića Mihiza. Ona je to postigla zgusnutom radnjom, neoklasičnom leksikom i vizuelno jakim, ekspresivnim scenama. Lirske momente gradila je posebno mekanim pokretima. Muževnost i snagu Vlaha Alije kreirala je znacima koji su tvrdi i linearni, Majka je imala arhetipske ali i savremenije pokrete, a skupne scene asociirale su na srednjovekovno fresko slikarstvo. Leksika nije bila bogata, jer je Pilipenko više bila koncentrisana na celovit izgled i poruku njene predstave: strast je normalno osećanje,

žena ima pravo na slobodu izbora, pravi muškarac oprašta greh. U toj dinamičkoj razlici stvorena je predstava uzbuđljive raznolikosti i jedinstvene suverenosti.

Pitanja manipulisanja strastima, pitanja žene u sopstvenoj zamci moći ili zla koje biva kažnjeno nebeskom pravdom, srećemo u baletima Lidije Pilipenko koja ponovo saraduje sa kompozitorom Zoranom Erićem na celovečernjem baletu *Jelisaveta*, prema istoimenoj drami Đure Jakšića. Pilipenko je stvarala *Jelisavetu* na osnovama zadatih uslovnosti, tj. istorijske građe koju je transponovala u pokret. Radnja je jasna i dosledna, mimetički elementi drambaleta su prisutni, ali koreograf maštovito inkorporira i savremeniji baletski materijal. U scenama koje prikazuju ličnosti tradicionalne Crne Gore, baletski jezik je građen na osnovama neoklasicizma, sveden je, ogoljen i oštar. Sukob unutar porodice Crnojevića je sudbinska predodređenost toga tla. Rat je kreiran sasvim usporenim pokretima i u posebno zatamnjenoj gami, tako da se naglašava sugestivna utopija njegovog besmisla. Lidija Pilipenko upotrebljava grotesku za svet dekadentne Venecije koja je deo Jelisavetinog košmara. Jelisavetino kajanje i ludilo prikazano je ekspresivnim, minimalističkim znacima. Kraj predstave, kada dečak u crvenom plaštu preuzima vlast i ide sredinom scene prema publici, sugeriše da tiranija uvek ima kontinuitet.

Za biblijsku priču o Samsonu, Lidija Pilipenko koristi transkribovanu operu Kamija Sen-Sansa *Samson i Dalila*. Ona ne uzima ceo, integralni mit o junaku u čijoj se kosi nalazi moć i spasenje naroda, a koju mu oduzima sveštenica Dalila, odsecajući mu njegov simbolički fetiš. Koreograf ne tumači ovaj mit, već stvara delo o običnom čoveku, rođenom od svete majke kome je predodređeno da bude vođa naroda. Susret s Dalilom i prevara onemogućavaju ga u akciji. Narod ga se odriče. *Samson i Dalila* je delo koje ima priču i jaku poruku, a Pilipenko je izbegla zamku puke narativnosti, dosledno gradeći sloj po sloj drame koji se prepliću kroz balet. Operski hor je funkcionalan, muzičkom poezijom ide u suštinu radnje, a balet ima mogućnosti da se iskaže pokretom. Posebnu dinamiku unosi kontrapunkt solističkih i ansambl plesova. Scene su strukturisane veoma precizno u simetričnim formama, posebno u skupnim igrama. Leksika baleta je sinteza neoklasičnih znakova i ekspresije. *Samson i Dalila* je emotivno i poetski kreiran balet, u kome je vizuelizacija bila važna komponenta. Kao i u svakom baletu, Pilipenko ostavlja poruku svojim delom: svako ko ima moć mora da zna da može lako da je izgubi. Kraj baleta, na muziku Mocartovog *Requiem*a, koncentrisano govori o današnjici i otuđenosti lidera.

U hodu kroz istoriju baleta obratili smo pažnju na ona dela koja čine nje-nu okosnicu i kontinuitet pojedinih, estetski različitih pravaca. Želeli smo da saznamo šta se menjalo u baletima i šta je prepoznatljivo, kao njihova univerzalna vrednost. Linije pojedinih škola, stilova i pravaca retko su transparentne, često se preklapaju ili međusobno sintetišu, tako da njihovo razdvajanje možda nije uvek tačno. Mnogi autori ne žele da pripadaju nečemu što je čvrsto definisano. Primetno je da su pojedini koreografi, kao Dimitrije Parlić, varirali svoja estetska opredeljenja, ali je neoklasični pravac u njegovom opusu svakako dominantan. Uticaj ekspresionizma provlačio se i u delima koja su drugačijeg pogleda. Izvesno

je, međutim, da je model sovjetskog realizma, uprkos transformacijama poslednjih godina, ipak ostao dominantan na beogradskoj sceni. Odlaskom Parlića ne javljaju se koreografi koji dobro poznaju dramaturgiju i estetiku aktuelne zapadne baletske umetnosti, koja otvara mnoge mogućnosti za razvoj samog medija – plesa. Koliko je ruski uticaj između dva svetska rata bio potreban i pozitivan za bazično konstituisanje beogradskog Baleta, toliko je retrogradno insistiranje na izvesnom epigonstvu tokom poslednje dve dekade. Naš pregled odnosio se samo na osnovne razvojne linije baleta XX veka, dok su ostala nepokrivena mnoga manja ili veća dela koja su takođe gradila beogradski baletski svet, a koja čekaju analize budućih istoričara i teoretičara.

Beogradski Balet nastavlja svoj put traganja za poetikom plesa, koji će biti vezan za univerzalne baletske tokove i koji će nositi savremeni senzibilitet.

Vreme tragalačkog duha²⁷³

Težnja ka modernom, savremenom i postmodernom plesu

Početak dvadesetog veka obeležen je snažnim pokretom modernizma. Prožimanje nauke (Ajnštajn, Bergson, Frojd), tehnologije i umetnosti donosi nova tumačenja i diskurse. Radikalno se istražuju forme, sadržaj, kao i sama suština umetnosti. Moderan jezik postaje univerzalan i nova estetika postaje zajednička baština čovečanstva.

Balet i igra, virtuelne umetnosti dinamičke eksplicitnosti u modernosti XX veka, našli su svoju imanentnu vrednost, slobodu izbora i definitivnu individualizaciju. Do tih saznanja u našoj sredini došlo se kasnije, ali nikada u potpunosti.

Početak veka u Beogradu nije postojala baletska trupa. U veoma patrijarhalnoj sredini, gde je građansko društvo bilo tek u začetku, scenskom plesu nije se pridavao poseban značaj. I kasnije, posle Prvog svetskog rata, kada su književni i likovni stvaraoči kreirali velika dela moderne, balet se kod nas tek začinjao. Individualne umetnosti su mnogo ranije pružile otpor konzervativizmu nego kolektivne a balet spada u takve. Publika, koja se tek suočavala s baletom, nije bila spremna da prihvati i njegove moderne forme. Ipak, u određenim periodima, baletski umetnici su se borili da dokažu da je naša savremena umetnost deo svet-skih kretanja.

Svoja kulturna interesovanja buduća građanska klasa nastoji da pokaže 1907. godine na gostovanju prve značajnije umetnice plesa – Mod Alan. Kanadska solo plesačica nastupila je u starom *Kolarcu* (pored Narodnog pozorišta) i izazvala veliko interesovanje u čaršiji, ali pre svega kao – „gola žena”. Njen moto *da igra čistu prirodu* – nije ni bio primećen.

Nastup na sceni Narodnog pozorišta Zule de Buza, plesačice i balerine Francuske komedije (*Comédie Française*) u predvečerje Prvog svetskog rata, 1913. godine, podstakao je i prvu profesionalnu muzičko-plesnu kritiku. Tada je Beograd bio donekle spreman da prihvati i scenski ples.

²⁷³ *Orchestra*, Beograd, br. 16, zima 1999/2000, str. 47–54. Broj posvećen 75-godišnjici Baleta Narodnog pozorišta u Beogradu 1923–1998.

Jedna izuzetna intelektualka početkom veka, Maga Magazinović, učenica Maksa Rajnharta, Elizabete Dankan i Emila Žak-Dalkroza, svoj individualistički pristup bazira na harmoniji duha i tela, kao vrhuncu ljudskog postojanja. Smatrala je da se izražavanjem kroz pokret čovek potpuno ostvaruje. Pokrete i ples koreografisala je kroz ritmiziranje tela. Po ugledu na Dalkrozov sistem, otvorila je školu u Beogradu 1910. godine. Kult tela, granice lične posebnosti, otvorenost prema životu, međusobna komunikacija i solidarnost, činili su filozofiju ove zagovornice feminizma. Maga Magazinović je uspela u svojoj intelektualnoj radoznalosti da shvati šta su bitne komponente i potrebe ljudi za slobodom izražavanja. Sisteme vežbi i poimanja telesne kulture ona je izložila u teorijskim knjigama, prvim i jedinim kod nas. Kao profesor filozofije, nemačkog i srpskog jezika, i istovremeno novinar, proučavala je srpsku folklornu baštinu i na toj osnovi stvarala koreografska dela. Ritmika, plastika i ekspresivno izražavanje bili su estetika njenih koreografija: *Kosovke devojke*, *Jelisavke*, *Smrti majke Jugovića* i drugih.

Maga Magazinović je radila s amaterima, van zvaničnih institucija. Njena emancipatorska uloga je velika, jer je u radu otvorila prostore svesti pojedinca i svojim poimanjem omasovljavanja telesne kulture približila pokret i ples običnim ljudima. Ova njena vizija danas se ostvaruje.

Principa plastičnog i prirodnog plesa pridržavaće se i Smilja(na) Mandukić, kao i mali broj njenih sledbenika u privatnim studijama. Smilja Mandukić stvarala je dugo, između dva svetska rata i kasnije. Vaspitavana u bečkoj školi sestara Vizental, želela je, takođe, da telesnu kulturu približi što većem broju ljudi. Sa svojim učenicima i sledbenicima, koji i danas stvaraju, održala je duh slobodnog izraza plastičnog plesa s elementima ekspresionizma.

Međutim, Maga Magazinović i Smilja Mandukić nisu dalje pratile vreme, nova koreografska dostignuća i plesne tehnike, i stoga je za njih ostao vezan samo pojam plastične igre.

Dok su se u Rusiji i Evropi otvarali horizonti avangarde u plesu i baletu, i kod nas je, na iznenađan i čudan način, stvoren jedinstven avangardni balet-groteska – *Sobareva metla*, odigran samo jednom, 1923. godine u beogradskoj *Kasini* za dobrotvorni bal *Hiljadu i druga noć*. Grupa beogradskih mladih umetnika sačinila je sinkretičku predstavu slobodnih imaginacija, koja je u kompoziciji, pojedinim elementima i scenskom izvođenju bila snoviđenje realnosti iznad realnosti. Autori tog jedinstvenog eksperimenta kod nas bili su pesnik nadrealista Marko Ristić, kompozitor Miloje Milojević, arhitekta Aleksandar Deroko, pesnik Rastko Petrović i dva koreografa: Jelena Poljakova, klasičnog baletskog obrazovanja, i Klavdija Isačenko, plastičnog izraza. Učestvovali su plesači Narodnog pozorišta i Glumačko-baletske škole. S obzirom na to da su radila dva koreografa različitog plesnog kôda, ta predstava je i u drugim segmentima bila eklektična, što je bila karakteristika avangarde. *Sobareva metla* je bila predstava u kojoj lebde čudesni, inverzivni likovi iz života koji uskaču i iskaču iz oka i uha muzičareve košmarne glave i njegove mašte. Obeležja *Sobareve metle* su kontrapunkt u rediteljskom i koreografskom slaganju materijala, novo organizovanje pokreta i plesnih znakova. Po toj novoj strukturi ovo je jedini avangardni balet kod nas između dva svetska rata.

Klavdija Isačenko, koja na scenu Narodnog pozorišta i u Glumačko-baletsku školu uvodi plastični balet, bila je đak Artističkog pozorišta iz Moskve, gde je, pored glume, učila umetnost šminkanja, pevanja i plastični balet po principima

slobodne igre. Taj vid plastičnog plesa bio je pod uticajem Isidore Dankan veoma popularan u Rusiji, pre i posle revolucije. Sistem Isačenkove u suštini je ples sa što manje napora uz korišćenje samo najneophodnijih mišića. Na sceni Narodnog pozorišta koreografisala je i u operama, a sa svojom školom učestvovala je na koncertima.

Borba tradicionalista i modernista

Plastični balet nije ostavio traga u daljem razvoju beogradskog Baleta, koji se dolaskom Jelene Poljakove okrenuo klasičnoj akademskoj edukaciji i odgovarajućem scenskom izrazu. Najveći deo repertoara međunarodnog baleta bio je klasičan (često s intervencijama), a pod uticajem reformatora Fokina i njegovih sledbenika ispostavilo se da je ponekad linija između neoklasicizma, neoromanizma i modernih tendencija bila tanka, možda čak i neprepoznatljiva. Klasična dela, kompoziciono i strukturalno su čista, a u elementarnom detalju menjaju telesni znak, tako da se novi znak prepoznaje u detaljima. Takođe, može se menjati kompoziciona i strukturalna forma, a zadržavati kanonizovani baletski jezik. Samo najhrabriji prevratnici, avangardisti, menjali su i strukturu i sam baletski kôd. Avangarda je negirala istorijsku plesnu memoriju, negirala je i ostale dostignute rezultate, i pošla neistraženim putevima. I kod nas su se javljali koreografi, autori koji su želeli da što pre kreativno dosegnu već osvojene prostore modernizma u Evropi. U svakom segmentu našeg društva vodila se borba tradicionalista i modernista, a u baletu se to veoma jasno očitavalo, tako da je jukstapozicija starog i novog trajala tokom celog ovog veka. Tek je postmodernizam pokušao da pomiri ta dva veoma suprotstavljena estetska principa.

Iskorak ka modernizaciji

Koreografi koji su radili u prvom periodu beogradskog Baleta kreirali su najčešće klasična dela, ali su pravili i određene intervencije. Na primer, velika umetnica Jelena Poljakova u *Silfidama*, na muziku Šopena (1923. godine), dodaje i muziku P. I. Čajkovskog, tako da su bile neminovne i koreografske promene u odnosu na model koreografa Mihaila Fokina. Baletski jezik ostaje neoromantičarski. U *Šeherezadi* Rimskog-Korsakova (1932. godine), Poljakova pravi veće izmene. Verovatno baletski ansambl u tom času još nije bio sasvim očvrstnuo da bi mogao integralno da izvodi poznate originale. S druge strane, Aleksandar Fortunato kreirao je u beogradskom Baletu *Kopeliju*, *Labudovo jezero* i *Žizelu* sa strukturalnim i kompozicionim promenama, ali je pritom zadržana klasična leksika. U to vreme model promena klasičnih baleta u Evropi je bio već legitiman. Kod nas, ipak, ne možemo još govoriti o pravoj modernizaciji klasičnih baleta, već o traženju drugačijih puteva. Margarita Froman je učinila važan iskorak ka modernizaciji kada je postavila Fokinove reformističke balete: *Žar-pticu* i *Petrušku* avangardnog kompozitora Igora Stravinskog. Iako su njeni baleti bili na reformskoj liniji Fokina, ona ih je radila kada su se već javili novi umetnički proboji. Ipak, Fromanova je bila bliža tradicionalnom baletskom duhu i poštovanju baletske baštine.

Još jedan poznati baletski umetnik, Boris Knjazev, želi da se približi modernizmu i 1934. godine kreira tri kratka baleta. U dva od njih, u *Endimionu* (kompozitora Maksa d'Olona) i u *Mislina* (na muziku Jana Sibelijusa, Sven-sena i Jarnefelta), koreograf je koristio klasičnu tehniku u koju je ubacivao savremenije pokrete Dalkroza, Paluke i Isidore Dankan. U *Mislina* je želeo da kubističkim rešenjima ostvari novu estetiku. Međutim, linearnost i odsustvo plesne akcije u ansamblu, nisu omogućili savremenu estetiku tom baletu.

I Anatolij Žukovski sâm naziva svoj balet *Frančeska da Rimini* P. I. Čajkovskog koreodramom, rešavajući ga po principima dramske radnje, kao neverbalno pozorište. On je koristio dva baletska jezika, klasični i plastični, ali nije dostigao kreaciju moderne.

Interesantno je da je Nina Kirsanova u domaćem baletu *Ohridska legenda* (1933. godine) Stevana Hristića, koji je sama koreografisala, igrala Biljanu na vrhovima prstiju. Pošto je to već bila stilizacija, može se govoriti o prvom pokušaju osavremenjivanja folklornih elemenata, mada delo u celini, ipak, pripada tradicionalnoj strukturi.

Kao koreograf, Nina Kirsanova donosi 1934. godine novu viziju i energiju. Radoznala za najnovija dostignuća u Evropi, svoju inspiraciju nalazi u Mjasinovoju predstavi *Les présages* baziranoj na V simfoniji P. I. Čajkovskog u kojoj se simfonizacijom, u apstraktnoj formi, pojavljuje novi baletski jezik. Kirsanova je uzela temu baleta Mjasina: bitisanje i egzistencijalnu borbu čoveka. Pod naslovom *Čovek i kob* pravi balet u kome Čovek teži ka harmoniji ljubavi i stvaranja, ali da bi došao do svog sna, on mora da prođe sve životne prepreke. Pomoću Energije, Ljubavi i Nade, Čovek pobeđuje Sudbinu. Dekor Vladimira Žedrinskog razvijao je nekoliko stepenasto postavljenih površina, na kojima se, pod ostrim uglom, spuštaju zavese, sužavajući horizont koji otkriva pozadinu s blago zatalasanim pejzažom i stilizovanim figurama balerina rešenih kao linearne arabeske. Kirsanova je kompoziciono koristila taj prostor da koreografski bogato i funkcionalno strukturira ansambl, kako je akcija zahtevala, kao i kontrastnu ulogu solista. Koreografska leksika bila je sinteza klasičnog i modernog, i najbliža je novom neoklasičnom jeziku. Autorka je insistirala i na psihološkom stanju Čoveka, tako da postoje i snažni elementi ekspresionizma. *Čovek i kob* nije bio balet naracije, iako je za podlogu imao sadržaj, koji je Kirsanova kreirala apstraktnim plesnim znaci-ma, i sasvim se približila novim tendencijama tog vremena.

Iste godine Nina Kirsanova na beogradsku scenu postavlja još jedno delo, inspirisano libretom i koreografijom Kurta Josa, *Velegrad*, na džeziranu muziku Aleksandra Tansmana. To je *Sonata velikog grada*, balet koji se igrao u efektnom dekoru Vladimira Žedrinskog: islikan grad s oblakoderima, senkama i tri semafora u prednjem planu. Jasna je simbolika raskrsnice puteva i ljudskih sudbina. Balet *Sonata velikog grada* je pulsirajuće, ritimizirano delo u kome su savremeni likovi u urbanoj sredini bara i ulice otuđeni, a ličnosti s periferije grada u socijalnoj zaoštrenosti. Opaža se i doza kritičnosti, koju je Kurt Jos doveo do vrhunca. Kirsanova se opredelila za neoklasičnu leksiku, u kojoj su se povremeno javljale i ekspresionističke tendencije. Igrajući na prstima, gde su preovladavali spoljni efekti, ona je izgubila od strogosti teme i koreografske izražajnosti. Nina Kirsanova pripada baletskim umetnicima koji su značajno doprineli razvijanju klasičnog baleta kod nas, ali je veoma važan i njen istraživački duh kao koreografa i šefa Baleta, koji je na scenu Narodnog pozorišta donosio savremene estetske poglede.

Delo koje se može smatrati vrhuncem savremenog baletskog stvaralaštva između dva svetska rata je svakako *Legenda o Josifu* (1934. godine) kompozitora Riharda Štrausa u koreografiji Pie i Pina Mlakara. Oni su bili kreativni umetnici čiste ekspresionističke škole i u *Legendi o Josifu*, u svim elementima predstave, dosledno su sprovedi tu jedinstvenu ideju. Biblijska priča o čednom Josifu, koga erotizirana Putifarova žena ne uspeva da zavede, imala je snažan podstrek u muzici. Komplementarno su delovali scenografija i kostimi Žedrin-skog, kao i koreografija Mlakarevih sa Štrausovom muzikom, tako da je stvoreno snažno savremeno delo. Scena je bila stepenasta, s masivnim stolom postavljenim tako da se vidi igra Putifarovih zvanica, sa stubovima, zavesom i plavim nebom. Renesansna atmosfera imala je dobar kontrapunkt i između raskošnog i stilizovanog, između Erosa i Tanatosa. Dramatikom su dominirale scene vezivanja Josifa, s jedne, i smrt i nošenje Putifarove žene, s druge strane. Mlakarevi su koreografski i rediteljski veoma precizno strukturirali scene s naglašenom karakterizacijom likova. Predstava je bila u stalnoj akciji, interakciji i izražajnim slikama, imala je snažnu dinamiku i veliku unutrašnju energiju. *Legenda o Josifu* zasnivala se na gestu, pokretima i plesu koji nije bio bogat. Koreografi nisu koristili tradicionalne baletske znake, već su tehniku podredili ritmu sadržaja i individualne izražajnosti tela pojedinih igrača. Sam pokret, znak, kod Mlakarevih bio je motivisan unutrašnjim planom. Koncept i forma su se sjedinili sa sadržajem, tako da se izbegla puka naracija. U *Legendi o Josifu* savremeni ekspresionistički stil imao je novu poetiku i predstavljao je celovito, zaokruženo delo Mlakarevih. Može se reći da je to bio jedinstven balet u Narodnom pozorištu po svojim novim estetskim principima.

Mlakarevi su se u kreiranju baleta *Davo na selu* (1939. godine) kompozitora Frana Lotke oslanjali na savremenije baletske tehnike iako je to originalni balet s folklornim motivima. Tako je balet varirao između stilova, imao je naznake modernizma, ali nije u potpunosti pronašao novi izraz.

Pred Drugi svetski rat, u beogradskom Baletu jedno delo se izdvaja po unošenju novih koreografskih ideja: Boris Romanov je u Ravelovom *Boleru* (1939. godine) izbegao banalizaciju španskog folklora i opredelio se za savremene elemente Dalkrozovog i Josovog sistema u koje je inkorporirao španske motive. U toj sintezi dobili su se novi znaci dinamikom kretanja grupe igrača i u drugačijoj, savremenijoj organizaciji plesnog materijala. Romanov je kreirao predstavu do ekstatičnosti. Kritičar *Muzičkog glasnika* je primetio da je on doveo klasicizam do organskog, do interno-igračkog *absurduma*, do demantovanja i pobijanja plesa samim modusima plesačke složenosti i kombinatorike.

Beograd je u periodu između dva svetska rata imao značajna gostovanja autentičnih savremenih plesnih stvaralaca. Međutim, trupe Rudolfa Labana (1924. godine) i Kurta Josa (1937. godine), kao i nastupi apstraktnih minimalista – Aleksandra i Klotilde Saharov (1930, 1937. i 1940. godine) – nisu ostavili većeg traga na našoj baletskoj i plesnoj sceni. Profesionalni istraživački postupak nije se razvio, a interesovanje publike bilo je okrenuto više ka klasičnim i neoromantičnim baletima: mlađa građanska klasa prihvatila je baletsku umetnost, ali nije bila spremna za modernu. Ipak, u određenom periodu, kao 1934. godine, naišao je jak talas novih kreativnih baletskih dela, koji je kasnije utihnuo. Konzervativizam, kao siguran ukus, nametao je svoj obrazac, tako da će se trag modernizma s teškoćom razvijati u sledećem periodu.

Neposredno posle završetka Drugog svetskog rata, novu ideologiju, između ostalih, zastupa i Radovan Zogović, koji se povodom baletske premijere *Plavi Dunav* i *Druga rapsodija*, u koreografiji Nine Kirsanove, pita da li je gori i besmisleniji klasicistički formalizam ili formalizam modernistički, ekspresionistički, primitivistički, i odgovara: „Moglo bi se reći gori je i odvratniji ovaj drugi...” Jedini balet tog perioda koji je svojom muzikom, idejom, temom i koreografijom povlačivao socrealističkoj estetici, bila je *Poema* – delo Stanojla Rajičića i Mire Sanjine. U tek osnovanoj Gradskoj baletskoj školi, Smilja Mandukić obnavlja svoj rad na bazi plastičnog plesa, ali se ova škola ubrzo ukida. Mandukićka nastavlja da radi dugi niz godina van većih institucija. To je bio jedini opstanak nekog slobodnijeg plesa i njoj možemo zahvaliti što ideja savremenog nije sasvim utihnula.

Koreografi novog senzibiliteta

U Narodno pozorište dolaze novi koreografi s novim senzibilitetom. Dimitrije Parlić stvara veliki baletski opus različitih tema, stilova i plesnih kodova. Pod uticajem Tatjane Gzovski i Serža Lifara, Parlić čvrsto vodi rediteljsko-dramaturšku liniju svojih baleta. Većina njegovih kreacija ima vrlo jasan sadržaj, pojedini su čak i narativni (*Ana Karenjina*). U nekim svojim baletima Parlić je prihvatio i apstraktne principe Žorža Balanšina, kao što su *Simfonija u C-duru*, *Arioso...* Kompozicija i struktura njegovih baleta većinom su neoromantičarske. Unosio je najviše rediteljskih novina, ali se nije posebno bavio istraživanjima telesne forme i samog baletskog jezika. Primetno je da Parlić u *Romeu i Juliji*, *Kineskoj priči*, *Rođendanu infantkinje*, *Huanu od Carise*, *Čoveku pred ogledalom*, *Šestoj simfoniji*, *Golemu*, *Bahusu i Arijadni*, *Sebastijanu* i *Katarini Izmailovoj* donosi savremeni rediteljski postupak, posebno u vizualizaciji samog dela. Jezik tih predstava, tj. koreografija, ipak više pripada klasičnoj tradiciji, uzimajući u obzir vreme kada su one nastale.

Veći iskorak ka savremenom poimanju baletskog teatra Parlić počinje pedesetih godina delom *Orfej* Igora Stravinskog (1953. godine). Imao je dobar uzor u koreografiji Balanšina i scenografiji Nogučija. Muzika je hladne konstrukcije, a scenografija Dušana Ristića svedena na simboličke linije i detalje. U čistom prostoru Parlić prati poznatu legendu o mitskom pevaču Orfeju koga Bahantkinje razdiru a Apolon uzdiže u boga pesme. Dramaturško-rediteljski, *Orfej* je sveden na bitno. Uloga Anđela smrti dala je baletu ontološki znak drugog života i simboličko značenje antičkog pojma sudbine. Ne mnogo bogata neoklasična leksika bila je u službi akcije. Njegov plesni jezik zaokrugljen je i mekan. Koreograf je u grupnim scenama pobegao od tradicionalnih baletskih koraka. Želeo je da na neuobičajeni način složi materijal. Poetici ljubavi Orfeja i Euridike on suprotstavlja mistični podzemni svet i ekstatične igračke tačke Bahantkinja. Unutrašnja strukturalna jednostavnost donela je novu ekspresiju ovoj predstavi, ali i probleme komunikacije s publikom.

Baletom Bele Bartoka *Čudesni mandarin* (1957. godine) koreograf Parlić i scenograf Dušan Ristić ostvaruju predstavu snažne egzistencijalne suštastvenosti, koja je svojom estetikom bila u tokovima tadašnjih svetskih plesnih dostignuća.

Priču o Mandarinu, koji je istovremeno i Eros i Tanatos, uhvaćenom u zamku strasti iz koje ne može i neće da pobegne do smrti, Parlić konsekvantno vodi s iznijansiranim likovima, jakim akcijom i živom interakcijom. U ambijentu dva scenska nivoa i paralelna sveta koje povezuju stepenice, kobnim vratima i mrežom od konopaca u gangsterskom podzemlju, koreograf strukturira predstavu od naturalističkih rešenja, preko ekspresionističkih scena i egzistencijalističkog kraja. Za razumevanje te predstave veoma je važna prostorna komponenta. Kompoziciono, autor koristi gornju scenu za prolazni svet, metropole i dolazeće žrtve, koje Devojka mami u jazbinu (donji nivo scene). Koreograf organizuje baletsku leksiku na nov način, čime ustanovljuje posebno dinamičan jezik, očišćen od nepotrebnih ukrasa, sveden na jasne forme u funkciji drame. Parlić posebno gradi scene s Mandarinom nekonvencionalnim znacima i time naglašava savremeniji senzibilitet. Izbegao je banalizaciju istočnjačkog misticizma, a posebno snažno realistički prikazao tri smrti Mandarina. U čudnom segmentu Devojke i Mandarina koreograf nagoveštava pobedu Erosa, da bi u ekstatičnom kraju, u smrti Mandarina, kada svaki deo tela podrhtava, drama bila na vrhuncu. U doba kad je nastao, *Čudesni Mandarin* je svojim umetničkim dometom bio u potpunosti u evropskim modernim tokovima.

Autentičnim delom, *Simfonijskim triptihom* (1962. godine) kompozitora Petra Konjovića, Dimitrije Parlić je zašao u sferu apstraktnog baleta koristeći motive našeg južnosrbijanskog folklor. Stilizovan dekor i kostimi slikara Mila Milunovića doprineli su modernoj vizuelizaciji predstave. Islikani rikvandi, na kojima se nazirala surova, ali i poetična priroda našeg tla i otvorena scena, bili su prostor koji su igrači osvajali plesom. Kostimi tamnocrvene, crne i bele boje, davali su živu i sofisticiranu sliku. Ovde se prvi put može govoriti o savremenom pristupu toj problematici, tj. inkorporiranju folklornih elemenata u novu baletsku tehniku. Ako je i zadržao opštu formu kola, nadigravanje i duetnu igru, koreograf sintetizuje elemente folklor i nov, savremeniji plesni jezik. Ženska igra puna je mekih prelazanja s noge na nogu, elastičnih i slivenih koraka koji se smenjuju s dinamičnim, jakim deonicama. Muški princip ogleda se u visokim skokovima skupljenih nogu u kolenima, okretima i doskocima u čučanj. U trenucima sučeljavanja muškog i ženskog principa, južnjačka, potisnuta erotika eksplodira u otvoreni izazov. Reski pokreti bedara u isto vreme su i znak i označeno. U tome je i tajna moći plesa. Sam korak, kao element, gradi se od najmanjeg dela folklornog modela koji se sjedinjuje u novi estetski kôd. U *Simfonijskom triptihu* taj novi znak inkorporiran je u sam jezik dela. Oslobađajući se izvornosti, a shvatajući duh i tradiciju vranjskog podneblja, Parlić ritmički besprekorno tretira sinkope u muzici i telesno ih izražava u punoj dinamici. To je jedinstvena koreografska poema u kojoj se Parlić originalno bavio telom i pokretom i tako, koristeći našu tradiciju, stvarao nov, univerzalni umetnički svet.

Natčulni balet *Appassionato* (1964. godine) kompozitora Milka Kelemena i u koreografskoj sintezi elemenata dramaturgije, režije i pokreta Dimitrija Parlića, najbliži je modernom poimanju baleta šezdesetih. U čistoj i potpuno stilizovanoj, strogoj scenografiji Mila Milunovića, svedenoj na osnovne linije u crnim trikoima, ćerke Bernarde Albe, povezane elastičnom trakom na sredini scene, žive tragično zatvoreni svet, pun žudnje i potisnutog erosa. U strogi krug bez izlaza dolazi Mlađić, koji sobom nosi slobodu i postaje objekat čežnje Albinih ćerki. Autoritarna,

rigidna majka sputava ćerke da se otvore drugačijem životu. Smrt, a ne ljubav, predstavlja izbavljenje najmlađe sestre. *Appassionato* je balet kratke forme, pročišćene misli i jednostavnog direktnog jezika. I pored jasne priče, Parlić beži od psihologiziranja i sve rešava značenjem same koreografske ideje. Koristi krug, dijagonale, kako u kompoziciji pojedinih scena, tako i u strukturi plesa, novu baletsku leksiku, ne dozvoljavajući da klasični kanoni ovladaju. U telesnom kôdu služi se savremenim pokretom: konstrukcijama i opuštanjem, iznenadnim i neuobičajenim promenama samih koraka i delova tela, kao i snažnom individualnom ekspresijom igrača. Na kraju, poetska jednostavnost smrti Sestre obeležava vrhunsku dramatiku baleta. Definitivno usamljena, u dubini crno-bele scene, ona se penje na veliku loptu, koju odgurne nogom i ostaje obešena. Kugla života se polako kotrlja prema publici.

Još jedan umetnik, na novim umetničkim pozicijama, Vera Kostić, svojim prvim baletom *Vibracije* kompozitora Krešimira Fribeca, pokazuje radikalniji talenat. Muzika Fribeca je konkretna i samim tim nameće određeni stil predstavi. Pet slika, asocijacija na temu muškarac–žena, odigrava se u apstraktnom dekoru, bez mnogo boja, samo s iscrtanom izlomljenom linijom, u kostimima Dušana Ristića. Van vremena i određenog prostora, Vera Kostić kreira predstavu univerzalnog senzibiliteta o ljubavi, otuđenosti i usamljenosti. Koreograf koristi neoklasičnu leksiku strogih geometrijskih linija, uglastih koraka, ali u novoj organizaciji samih pokreta. Oni su bili krajnje racionalizovano koordinisani, ali ne i mehanicistički. Bez drame, emocija i parapsihologiziranja, Vera Kostić postavlja u prvi plan koreografiju kroz telesnu formu. Dinamika baleta bila je ujednačena. *Vibracije*, sasvim bliske apstraktnoj umetnosti, zašle su u svet ličnih asocijacija.

Na sličan, ali ne i istovetan način kao u *Vibracijama*, Vera Kostić tretira temu korelacije muškarac–žena u baletu *Ptico, ne sklapaj svoja krila* (1979. godine) kompozitora Enrika Josifa. U toj kreaciji, koreograf je pošao putem većeg isticanja same priče i nagoveštaja emocija. Ubačen je i stilizovani svakodnevni element, krevet, koji je spajao i razdvajao glavne likove u trenucima ljubavi i sukoba. Baletski jezik je čist, strog, linearan i sveden. Inspirisana poemom Rabindranata Tagore, autorka zadržava unutrašnju poetiku samog dela. *Ptico, ne sklapaj svoja krila* nije apstraktan balet; konkretniji je, ali u ekspresiji je ipak ostao u asocijacijama.

Jedan savremeni balet, umetnički je snažno iskazao antitotalitaristički i antimilitaristički duh: Vera Kostić kreirala je *Darinkin dar* kompozitora Zorana Hristića, u scenografiji Vladimira Marenića. U ambijentu koji je sugerisao čist i univerzalan prostor, s dalekim naznakama našeg podneblja, odigravala se prava moralna i životna drama Darinke, seljanke iz Rajkovca, i njenih kćeri. Dve suprotstavljene grupe, jedna koju predstavljaju žene – žrtve, i druga u kojoj su Nasilnik i njegovi vojnici, odražavaju muški i ženski princip, dobrovoljnu žrtvu, solidarnost, nemoć i moć ćutnje, silu i nasilje. Obe grupe nastupaju kao neodvojivi deo civilizacije, kao ontološki deo samog čoveka. I dobro i zlo je u nama kao neodvojivi deo. Darinka je napravila lični izbor i sebe je tako definisala. Nasilnik je personifikacija najmilitantnijeg i najrazornijeg u čoveku. Koreograf Vera Kostić, kreirajući taj balet, našla je suštinski dobar plesni jezik i zato je predstava bila tako snažna i ubedljiva. Ženski ansambl, svojim telesnim stavom, stopalima, rukama i arhetipskim pokretima Balkana, odražavao je likove našeg podneblja. Tako je savremeni

pokret prerastao u nov znak. Vera Kostić je u mušku igru utkala grubi jezik tela, i posebne, stilizovane znakove za hod, udaranje i torturu. Celo delo je homogeno, što je doprinelo izuzetnoj dramatici, ali i univerzalnom značenju.

Vera Kostić se još više vinula i vizionarski predosetila nadolazeću agresiju naših dana u kreaciji baleta *Pomračenje*, izvedenom na Festivalu monodrame u Zemunu. Balet je rađen eklektičnim muzičkim postupkom koji je pratio glavnu ideju – civilizacijski kolaps čovečanstva. Na nevelikom prostoru samo su telo i pokreti jedne igralice plesali ceo taj svet. Veoma koncentrisanim znakovima, neuobičajenim pokretima, duhovitim obrtima i velikom ekspresijom, Vera Kostić je kreirala predstavu esencijalnog sadržaja u kome je čovek bitan – sve se događa u njemu samom.

Na scenu Narodnog pozorišta Milko Šparemblek donosi nov odnos prema telu i pokretu u predstavama *Cattuli Carmine* i *Trijumf Afrodite*, kompozitora Karla Orfa. Šparemblek je autentičan autor koji nosi jak intelektualni naboj, tako da je njegov pristup plesu i racionalan.

Tema *Cattuli Carmine* je patološki ljubavni odnos četiri glavna lika i njihove strasne promene. Glumac je posmatrač Katulove poezije, ali i komentator. U ambijentu koji ima naznake nadrealizma, Šparemblek savremenim plesnim jezikom stvara svoju poetiku i na poseban način slaže elemente plesa. Pokreti su izoštreni, uglasti, suspregnuti. Telo je van centra, najčešće u dijagonali i stalno održava ravnotežu. Ples ga disciplinuje. Koreograf veoma dosledno koristi moderne tehnike u kojima se može opaziti njegovo poznavanje stila Marte Grejam i Hozea Limona. Šparemblek postavlja ansambl i soliste, zatim grupe muškaraca i žena tako prostorno sučeljene da stvaraju posebnu tenziju. Pevajući o ljubavi i njenoj inverzivnoj moći, koreograf kreira u isto vreme balet apoteoze i dilema.

Od posebnog značaja je njegov odnos prema Orfovoj muzici koju precizno koristi. *Cattuli Carmine* je do kraja celovito i zaokruženo delo koje kroz ples veliča dubinu ljudske emotivne i erotske prevrtljivosti.

U drugom baletu, *Trijumfu Afrodite*, Milko Šparemblek polazi od arhetipa ljubavne inicijacije mladih i njihovog mističnog spajanja. Svadbena ceremonija i sve što joj prethodi, okvir je u kojem se koreograf kreće. U ovom delu ljubav je normalna, institucionalizovana i u njoj učestvuju glavni akteri, rođaci i prijatelji. Korifeji vode niti ljubavnog rituala. Kult tela, Erosa i emocija slave se kao sećanje na početke civilizacije. Scena je napravljena na više nivoa tako da je koreograf kompoziciono koristi na najbolji način, zbog čega se može reći da je *Trijumf Afrodite* prostorna predstava. U pojedinim momentima postoje čak četiri paralelna plesa. Koreograf daje važnu funkcionalnu ulogu i solistima i ansamblu. Sami pokreti su stalno ritmizirani i egzaktno prate dinamiku muzike. U baletskoj leksici koreograf je dosledan sebi, kreirajući svoj plesni jezik, estetski koncentrisan, bez nepotrebnih ukrasa, oštar, uglast i linearan. Unutrašnja energija je snažna, struktura koherentna, ekspresija je utkana u samu koreografiju, tako da *Trijumf Afrodite* predstavlja poetiku savremenog plesa i umetničku apoteozu svete tajne, tajne sjedinjavanja. Milko Šparemblek je umetnik estetičkog racionalizma.

Pored navedenih koreografa koju su najbliži savremenom teatru, u posleratnoj istoriji našeg baleta bilo je još nekoliko dela i koreografa koji su dotakli ideju modernizma. Mislimo, na primer, na Pinu i Pia Mlakara, koji pedesetih godina

kreiraju *Baladu o jednoj srednjovekovnoj ljubavi* po baletskim principima kojima su dodali ekspresionističke elemente, mada nisu ponovili čistotu stila iz *Legende o Josifu*.

I Mira Sanjina je želela da u svojim baletima *Saloma* i *Balada o Mesecu litalici* pođe putem modernosti totalnog teatra, ali su njena dela teško komunicirala s publikom.

Vera Kostić sa *Susretom u Luisvilu*, Mario Pistoni s *Bludnim sinom* i *Spirituelom*, Imre Ek s *Ondinom*, Mihaela Atanasiu s *Per Gintom* i *Snom letnje noći* – samo u nekoj parcijalnoj ideji ili elementu, u izvesnoj meri su se približili određenom novom senzibilitetu. Lidija Pilipenko, takođe, u svom velikom opusu, uglavnom kreira u tradiciji beogradskog Baleta, ali je u pojedinim scenama osetila novo baletsko pozorište, kao, na primer, u *Jelisaveti* (scena ludila) i *Vaskrsenju*. Van Narodnog pozorišta, Lidija Pilipenko je radila više kraćih savremenijih dela. I Vladimir Logunov je van Narodnog pozorišta više eksperimentisao: od svih baleta *Cartoon* je najznačajniji.

Tragovi Bitefa

Od šezdesetih godina postmoderni ples unosi novo scensko poimanje vremena i prostora, kao i novu estetiku samog telesnog kôda. Na jugoslovenskom prostoru Nada Kokotović stvara predstave po novim principima i to svoje iskustvo prenosi na scenu Narodnog pozorišta kreirajući predstavu *Otelo je ubio Dženis* (1982), na muziku više kompozitora. U ovom delu koreograf govori o samom plesu kroz poslednji igrački dan jedne primabalerine, s njenim biografskim elementima, u realističnom prostoru scene i iza nje, i u stanu plesačice. Nada Kokotović sugeriše da je scena mesto na kojem se mora stvarno živeti s obe strane rampe. Koreograf-reditelj gradi predstavu koja je duboko lična i puna dilema: jedino ples određuje igrača, i tu stalnu borbu i traumu ona prenosi na scenu. Jezik predstave je eklektičan, od čistog baleta, preko džeza i savremenog plesa do svedenih pokreta, hiperrealističkih radnji i upotrebe svakodnevnih predmeta. Zato je i estetska odrednica za *Otelo je ubio Dženis* – koreodrama. Ispovest glavne balerine je takođe u funkciji teatra kojim se Nada Kokotović bavi. Igrači plešu od strogih formi do improvizacija, što je omogućilo svakome da nađe svoj individualistički pristup. Ali nedostajala je koherentna energija.

Poslednjih nekoliko godina Aleksandar Izrailovski eksperimentalno kreira na maloj sceni Narodnog pozorišta svoje ispovedne koreografije: *Bes... konačno*, *Mrvica prijateljstva*.

Na istoj sceni, tek u najnovije vreme dve mlade balerine i koreografi, Isidora Stanišić i Bojana Mladenović, svojim kreacijama *Kopile* i *Šija crne mačkice* donose svežu energiju savremenog plesnog teatra.

Međutim, ipak, na začuđujući način, Beogradski internacionalni teatarski festival (Bitef, nastao 1967. godine), koji je u našu sredinu doveo najznačajnije svetske autore savremenog teatra, baleta i plesa, nije ostavio vidnog traga na naše koreografsko stvaralaštvo.

Rađanje alternativne vizije plesa

Posmatrajući alternativnu plesnu scenu u Beogradu i kretanja koja je obeležavaju, primećuje se da postoji nekoliko pravaca.

Dugo posle rata Smilja Mandukić je jedina odražavala ideju o nekom drugačijem plesnom teatru. Njene učenice, Nela Antonović (Teatar MIMART), Vera Obradović (Pokret XXI vek), Katarina Stojkov Slijepčević (nastavnik modernog baleta u školi „Lujo Davičo”) nastavljaju da rade po principima slobodnih asocijacija i estetičke nedorečenosti. Drugačiji senzibilitet unosi Dejan Pajović predstavom *Dom Bernarde Albe*. Otkrivaju se i novi igrači. Na tradiciji Euđenija Barbe, *Dah teatar* se bavi antropološkim pozorištem u kome je pokret neodvojivi deo režije. Savremenim osećanjem za teatar Sonja Vukićević, zajedno s Ivanom Vujić, stvara veoma značajnu *Medeju*, a svojim kreativnim radom u beogradskom Centru za kulturnu dekontaminaciju potvrđuje se kao snažna ličnost alternative. *Ister teatar* eksperimentiše u Bitef teatru, a već pomenute Bojana Mladenović i Isidora Stanišić, kao i Dalija Danilović, članovi KPGT-a,²⁷⁴ istovremeno su i autori i izvođači. Snažni plesni naboj i iskrenost donose Dragana Alfirević i Dejan Garboš. Sa svim tim mladim tragaocima, Beograd pulsira novom igračkom i kreativnom energijom.

U svom dugom veku, Narodno pozorište je povremeno pokazivalo izuzetnu vitalnost u traženju novih plesnih pravaca, kao što je to bilo 1934. godine. U periodu posle Drugog svetskog rata do danas, nije bilo kontinuiranog modernog repertoara. Može se reći da su koreografi ranije – više nego danas – težili savremenosti. Sada većina baletskih ostvarenja povlađuje ukusu šire publike, dok je premalo originalnih tragalačkih pokušaja. A samo se po njima meri, i samo od njih zavisi budućnost baletske umetnosti kod nas.

Nacionalizam i telo²⁷⁵

Danas, na kraju veka i milenijuma, iz osećanja prolaznosti, apokaliptične realnosti i neizvesne budućnosti, često se osvrćemo da preispitamo svoje korene i vreme u kome živimo.

U našoj traumatičnoj istoriji javljale su se krize sa različitim predznacima. Krhka civilizacija odolevala je jakim religijama, političkim ideologijama i nacionalizmima, a sadašnjost nam ponovo iskazuje ove ideje, transformisane ali snažne.

Elijas Kaneti u svojoj knjizi *Masa i moć* lucidno karakteriše različite nacije, obeležavajući njihovu suštinu kulturološkim diskursom. Zatim, posebnu pažnju obraća na nacionalne ideologije kojima su zajednički veliki apetit i pretenzije.

Granice nacionalnog, nacionalističkog, šovinističkog i na kraju fašističkog ideala, tanke su i nevidljive, najčešće su isprepletane. Opasnost od neprepoznavanja tih granica je velika, ali ideologizacija sopstvene nacije zasigurno vodi u nacionalizam. U svojoj borbi za superiornošću nacionalisti posežu za silom, a za

²⁷⁴ Kazalište–Pozorište–Gledališće–Teatar osnovali su Ljubiša Ristić i Nada Kokotović, kao pokušaj očuvanja zajedničkog jugoslovenskog kulturnog prostora.

²⁷⁵ Objavljeno na francuskom jeziku pod nazivom „Le Nationalisme et le Corps” u časopisu *Nouvelles de Danse*, bez punih podataka.

takvu moć i silu potrebna je homogenizovana masa. Totalitarni sistemi, a nacionalizam to jeste, sa militantnom agresivnošću instrumentalizuju svet oko sebe. Udvaranje masama, jake propagandne parole o patriotizmu i populizmu, falsifikovanje istorije, daju poseban pečat takvim opredeljenjima.

Univerzalnost kulture se ograničava ako nacionalistička ideologija nameće svoj jednoobrazni duh. Iako je nacionalna specifičnost relevantna, umetnost se duboko opire nacionalizmu kao totalitarizmu. Nepoželjni individualizam se odražava i na kreativnost koja ne može da ostane imuna na promene u društvu.

Spoj duha i tela je večni ideal čoveka.

Telo možemo posmatrati u suprotnostima, kao taoistički kosmički princip, ili kao tamnicu, jer se Plotin, neoplatonista iz III veka, stideo što je u telu.

Može se napraviti diskurs o telu kao „simboličkoj funkciji“, „politici tela“, „izdaji tela“, „povratku tela“, o postmodernom „raskomadnom i celovitom telu“...

Ipak, sada i ovde, telo nećemo posmatrati kao objekat, već kao sliku dinamičnog pojma. Suzan Langer smatra „da je telo u igri virtualni entitet“. Životni energetski naboj je suština tela koje se kreće ili stoji. Od sistema znakova, njihovih povezivanja, motivisanosti i kvaliteta zavisi materijalizovana igra, gest ili pokret. A da li je „virtualni entitet“ ono što prepoznamo kao umetnost, zavisi od toga koliko delo zrači ekspresijom.

Nas interesuje kako se odražavala instrumentalizacija tela u istoriji i posebno u našem veku.

U staroj Grčkoj telesni izraz se sintetizovao u ideji o slobodi, harmoniji međuzavisnih sila, demokratiji i humanosti kroz igru i sport. Skulpture paganskih bogova su bliske ljudskom izgledu a igra i sport anticipiraju fizičko i emotivno zdravlje, kao grčki ideal.

Sokrat je smatrao da ko ne zna dobro da igra piričke igre, ne može da bude dobar vojnika. Biti umetnik, filozof, sportista i vojnika, umreti za domovinu, značilo je biti pravi građanin. Duh jake Grčke nije samo u Sokratovim rečima, već i u samoj igri. U piričkoj igri igrači idu u ritmu jedan oko drugog i u isto vreme udaraju mačem u štit, a zatim simuliraju napad i odbranu. Telo piričkih igrača je puno naboja za pobedom. Smrt je ravna pobedi. Znak u igri je imitativan, ima ikonički status a telo simboliše pobedu između života i smrti. Individualni aspekt je bio veoma bitan.

Moramo primetiti da je grčki san o apsolutu bio utopija o čoveku. Utopija o demokratiji i apsolutu slobode stvorila je prostor za totalitaristička tumačenja svog arhetipa, koja će se kasnije zloupotrebiti.

Godine 1641. prikazuje se balet *Prosperitet francuskog oružja* kardinala Rišeljea. U samom naslovu naslućujemo agresivnu političku poruku o snazi i veličini francuske države i nacije. Estetika dvorskih baleta tog vremena zasniva se na geometriji u kojoj je telo mehanicistički funkcionalno. Pokret nije motivisan, već je u službi političke implikacije. Ovaj masovni balet je glorifikacija moći aristokratske države. O tome je ostalo samo izbledelo sećanje.

Pucnji Revolucije 1789. godine nagoveštavaju novo doba: narodnjaštvo, folklor, radost življenja, otvorene emocije i u telu dobijaju težnje ka liberalizmu. Francuska dobija svoju nacionalnu državu a telo bez glave postaje simbol revolucije.

Početak XX veka Isidora Dankan pokušava da sintetizuje američku demokratiju, evropsku kulturu i rusku revolucionarnost. Svoju slobodnu, impresioniističku igru, Dankanova ne kodifikuje i znaku daje isključivo lični impuls i značenje. Tako zanesena, Isidora u vreme I svetskog rata igra *Marseljezu* uvijena u zastavu. Njen patetični patriotizam pleni. Isidorino ne više mlado ali još uvek erotično telo, obavijeno zastavom, uzima sebi pravo da bude objekat i subjekat jedne zemlje. Njeni skulpturalni pokreti, narativni ali i ekspresivni, naivno iskazuju već doživljeno. Isidora vraća igri individualnost i slobodu izbora.

Kada je Isidora nestala, ostavila je trag za sobom, kao i njeni velovi. Isidorino zalaganje za prirodan spoj duha i tela bilo je izazov za mnoge grupe koje su spremno otvorile put ideologizaciji starog grčkog ideala.

U prvoj polovini XX veka nacionalistička konsolidacija i ekstaza, posebno u Italiji i Nemačkoj, zatvaraju prostor duha modernizma i traže u umetnosti, kao i u celom društvu, samo afirmaciju svoje ideologije. Most ka „natčoveku” nacionalisti su tražili u populističkom miljeu. Ogledalo moći su i velike parade u kojima se odslikavala opijenost geometrijom i redom.

Za naciste su ove i slične manifestacije bile jedan od načina da sve više mobilišu ljude u poslušnu masu koja preteći nastupa kao jedan. Depersonalizacija je potrebna da bi se dobio jedan snažan i opasan organizam. Čovek-masa je spreman da gine. Nacionalistička ideologija u biti nosi jednu patriotsku poruku smrti: „Žrtvovanje za domovinu”.

Za telo nema života; ono je izgubilo individualni osećaj i sva tela postaju jedno telo. Telo je postalo objekat ideološke frustracije. Fetišizacija materinstva, kao množenje nacije, zatim opsesivnost zdravog tela – samo su kontroverzni izrazi žrtvovanja i smrti. Predimenzionirane forme, napetost mišića u pokretu i radu, velike poze, čiste linije, ispružena ruka kao koplje, korpus u erekciji, glavni su energetski naboji i estetika nacionalnog Erosa i Tanatosa.

Telo je instrumentalizovano i mora da odustane od sopstvene memorije. Kako agresija uništava realnost, telo se ponaša kao objekat. Transparentnost forme nema odbleska.

Lepota koju je želela da vidi Leni Rifenštal, lepota je njenog talenta kroz koji i mi vidimo lepotu tela i moć natčoveka. Ona nam prelama sliku u virtualni odsjaj i mi verujemo umetniku. Ali kada izađemo iz tog omamljujućeg snoviđenja, osećamo da nas je Rifenštal negde prevarila. Njeno oko kamere zna kako mora da vodi. Ekspresivnost tela je površna jer je samo spoljašnji okvir. Taj okvir je pao; ostali su tragovi krvavog maskenbala.

Programiranje umetnicima od strane izvanumetničkih sila pokazalo se destruktivnim.

Danas osećamo da se ponovo javljaju nacionalizmi, ali da se više ne postavljaju prava umetnička pitanja.

Nema ni glorifikacije, kao što je to činila Leni Rifenštal, ali nema ni aktivne ideje koja bi se suprotstavila nadolazećoj opasnosti. Tanc-teatar se bavi ljudskim problemima, intimom. Samo je Johan Kresnik zašao u polje određenog političkog mišljenja i umetnički ga opravdao.

Neutralizacija, potpuna apolitičnost savremenog plesa bekstvo je od odgovornosti, a možda se telo vraća svojoj biografiji staroj nekoliko milenijuma? Telo – to sam ja.

Bibliografija uz tekst Nacionalizam i telo:²⁷⁶

- Sally, Banes, „Power and the Dancing Body”, *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*, Hanover and London: Wesleyan University Press, 1994, pp. 43–51.
- Elias, Canetti, *Masse et Puissance* (allemand: *Masse und Macht*, 1960). Traducteur Robert Rovini, Paris: Gallimard, 1986.
- Emile, Cioran, *Histoire et Utopie*, Paris: Gallimard, 1977.
- Susan, Leigh Foster, „An Introduction to Moving Bodies: Choreographing History”, *Choreographing History*, ed. by Susan Leigh Foster, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1995, pp. 3–21.
- Sander, L. Gilman, *Difference and Pathology: Stereotypes of Sexuality, Race, and Madness*, Ithaca and London: Cornell University Press, 1985.
- Lincoln, Kirstein, *Dance – A Short History of Classic Theatrical Dancing*, Westport: Praeger, 1970.
- Susan, Langer, *Problems of Art Ten Philosophical Lectures*, New York: Scribner, 1967.
- Ernst, Nolte, *Le Facisme dans son époque*, Traducteur Paul Stéphano, Paris: Julliard, 1970 (première publication en allemand 1963).
- Susan, Manning, *Ecstasy and the Demon: Feminism and Nationalism in the Dances of Mary Wigman*, Berkeley: University of California Press, 1993.
- Susan, Manning, „Modern Dance in the Third Reich: Six Positions and a Coda”, *Choreographing History*, ed. by Susan Leigh Foster, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1995, pp. 165–177.
- Gert, Mattenklatt, „Ästhetizismus und Faschismus”, Hanns-Werner Heister und Hans-Günter Klein (Hg.): *Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland*. Frankfurt am Main (Fischer) 1984, S. 289–296. (Mattenklatt's published work available at: <http://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/we3/institut/mitarbeiter/ehemalige/mattenklott/index.html>)
- Dorinda, Outram, *The Body and the French Revolution: Sex, Class and Political Culture*, New Haven and London: Yale University Press, 1989.

²⁷⁶ U prikupljanju tačnih podataka za ovu bibliografiju ljubazno je pomogla dr Marija – Maša Krtolica, na čemu joj najtoplije zahvaljujemo. – Prim. ured.

Kraj XX veka²⁷⁷

Vreme znakova u igri, ali i apstraktna ljudska priroda koja se konkretizuje u umetnosti igre

Danas se potvrđuje tvrdnja Morisa Bežara, izrečena pre desetak godina, da je XX vek – vek igre i baleta. Eksplozija igre šezdesetih i sedamdesetih godina donosi bogatstvo neformalnih pokreta koji sa margine događaja dolaze u žižu postmodernog vremena. Novi kvaliteti stvaraju se iz dekonstrukcije postojećih sistema i novi sinkretizam – igrački teatar, javlja se kao avangarda. Vraćaju se arhetipski oblici igre i teatra sa istorijskim iskustvima. Ontološki pristup igri se potvrđuje. Jedni autori u apstraktnom pokretu traže suštinu i sadržaj igre. Drugi, bliži konceptualnom shvatanju umetnosti, koriste znak kao okosnicu koreografskog dela. U istraživanju između ova dva koncepta javlja se lepeza međuforni koje anticipiraju oba iskustva. Od načina sklapanja elemenata igre i upotrebe drugih teatarskih sredstava zavisi i estetika predstave.

Slični u zahtevnosti prema teatru, primetni su i različiti razvoji igračkog teatra u Evropi. Svi polaze od radikalnog pomaka ka multimedijalnoj tehnici. Ovakva scena inkorporira sve umetnosti, pa i vizuelizacija nije više ukrasna i funkcionalna već ravnopravna estetička komponenta predstave. Reč nije ilustracija već sublimat, najčešće duhovit. Realni elementi ponekad nadvladavaju poetiku i transcendenciju. Ipak, kod nemačkog igračkog teatra se socijalni, filozofski, politički ili feministički aspekti naglašavaju, dok se francuski povezuje više sa literaturom, filmom, pa je i lirsko-poetski element više prisutan. Minimalizam, ali i konceptualna igračka umetnost, prisutni su u belgijskom i holandskom igračkom teatru. Engleski teatar sa svim modernim probojima neguje specifičnost i u međuformama.

Uticaji američkih koreografa koji se više bave apstraktnom umetnošću u početku su bili veći, pa su evropski koreografi našli svoj put poštujući istoričnost. Igra sada nije više samo vremensko-prostorna energetska umetnost i zavisna od njih, već je dekonstrukcijom probijena ta međuzavisnost.

U takvom odnosu igrač je aktuelni subjekt predstave. Telo igrača nije više instrumentalizovano od strane koreografa već ekspresivni činilac predstave. Ontološki status tela vraća se sebi, kao telo. Prirodni tok kretnje telo prati.

Približavanje XXI veku je i preispitivanje moći igračkog teatra. Ograničenja od kojih su koreografi pobegli, paradoksalno, stvaraju sličnu zamku. Znak, kao jezik komunikacije, sam sobom zatvara prostor razvoja igre, jer ga koreografi ne razvijaju već mu daju mesto u kompoziciji a koriste se više drugim teatarskim sredstvima. Sve veća statičnost, doduše puna energetskeg naboja, i vizuelizacija prostora polako se pretvaraju u sled slika.

Igra može da izgubi bitku XX veka.

²⁷⁷ Nepoznati datum i namena ovog teksta. Verovatno nastup na nekoj konferenciji, u zemlji ili inostranstvu; sačuvan je i prevod na engleski.



Plaketa „Diana Budisavljević” – posmrtna nagrada Jeleni; u ime Fondacije Jelena Šantić, u Zagrebu primile Nataša Bodrožić i Sanja Horvatinčić, 6. januar 2020.

IZ ISTORIJE BALETA

Istorija baleta u Srbiji²⁷⁸

Deo I

Ples od Lepenskog vira do klasične tradicije

Scena Narodnog pozorišta, muzika, Jelena Šantić (sinhr.): Igra je poetska, virtuelna vizija koju čovek gradi kroz ritmizirani pokret kao najdublji deo ljudske prirode. Lepota i moć plesa su u njenom čulnom doživljaju a magičnost u neuhvatljivosti. Balet je vrhunska estetika plesa i vekovima se slaže kao umetničko iskustvo celokupne naše civilizacije. Sve kulture sveta u memoriji nose ples i balet kao neodvojivi deo svoje i svetske istorije.

U ovom divnom zdanju, u Narodnom pozorištu u Beogradu, tokom 75 godina mnogi baletski umetnici kreirali su svoja značajna dela. Preko scene preletele su balerine i igrači koji su slavu širili i van Jugoslavije. Mi želimo da podsetimo na sve što se događalo u baletskom, magičnom svetu u Beogradu, tokom ovog niza godina.

Pretapanje, snimak Dunava: Na našim prostorima ples je jedna od najstarijih umetnosti.

Radost igre antičkih naroda

Muzika i snimak Dunava – glas spikera (off): U osvit civilizacije premitsko i mitsko vreme na Balkanu pruža jednu autentičnu, bogatu lepezu, nastalu ukrštanjem mnogih kultura koje su prohujale ovim prostorom. Ples je ostao deo najstarijeg sloja naše kolektivne memorije, sačuvan na artefaktima različite materijalne kulture.

- Snimak vrača iz Lepenskog vira (VI vek stare ere) (off): Pretpostavljamo da se vrač ili šaman uklapao u univerzalnu sliku svog vremena i da je u transu plesao.
- Snimak žene raširenih ruku (off): Duboki koreni posvećenja mrtvima opstali su na Balkanu tokom više milenijuma. Ženska figura mlađeg neolita iz Vinče svojim pokretom govori o ritualu i adoraciji božanstva.
- Snimak satira u igri 1 (II vek stare ere) (off): Antički svet je u plesu našao svoj ideal spoja duha i tela.
- Snimak satira u igri 2 (II vek stare ere) (off): Grčka igra je dionizijski slobodna, ekstatična, životna...
- Snimak pana sa nimfama, reljef: ... i puna erosa.
- Snimak reljefne grčke vaze (off): u isto vreme apolonijski harmonična.

²⁷⁸ Rukopis u porodičnoj zaostavštini. Snimano za Televiziju Beograd 1997/8. g.; urednica Marija Babić; reditelj Milivoje – Miško Milojević; delimično sačuvana realizacija. Verzija rukopisa *Istorija baleta u Srbiji*, kao projekat ponuđen RTS, ne objavljuje se u ovoj knjizi pošto se podaci ponavljaju.

- Snimak satira i pana (off): Sklad i lepota antičke Grčke, anticipirani u plesu, ostavili su vidljiv trag i na našem podneblju.
- Snimak boga Baha (I i II vek nove ere) (off): I rimska kultura se oslanja, između ostalog, na večnu radost plesa.
- Snimak Lesnova, XIV vek, ilustracija 150. psalma, Galerija fresaka (off): Umetnost srednjovekovne Srbije, na razmeđu Vizantije i Zapada, bila je duhovno uravnotežena i u isto vreme dinamična.
- Snimak Dečana, *Kainovo potomstvo* (off): U živopisu, na predstavama biblijske sadržine, na primer u ilustracijama psalama, ples i muzika nisu bili retki motivi...
- Snimak Starog Nagoričana, *Ruganje Hristu* (off): dok su se na scenama iz Hristovog života, kakva je *Ruganje Hristu*, mogle sresti scene iz svakodnevice, ono što je moglo pripadati uličnim prikazima sa skomrasima, igračima i pevačima.
- Snimak Minhenskog psaltira, ilustracija teksta II knjige Mojsijeve (off): Igra je bila zajednička, najčešće u kolu ili oru,
- Snimak Beogradskog psaltira 150. psalm, Hamilton psaltir i Tomić psaltir (off): a igrači su plesali samostalno i slobodno.
- Snimak Minhenskog psaltira, *Hristovo rođenje*.
- Snimak Minhenskog psaltira, *Mirjam, sestra Aronova u kolu* (off): Može se primetiti da je dinamika plesa u rasponu od elegantnih i smirenih do ritmički jakih pokreta.
- Snimak Minhenskog psaltira, 150. psalm.
- Snimak Minhenskog psaltira, *David svira na lauti i građenje hrama* (off): Na to nam ukazuju scene na freskama.
- Snimak Nikoljca u Bjelom Polju, XVI vek, *Ruganje Hristu*.
- Snimak Stare crkve na groblju u Smederevu, XVI vek, 150. psalm.
- Snimak sela Arbanasi kod Trnova, ilustracija 150. psalma, freska, XVII vek.
- Snimak gravire Beograda XVI, XVII, XVIII vek (off): Dolaskom Turaka na Balkan nastavila se tradicija stare umetnosti, a bogati folklor i dalje je ostao osnova iz koje su se crpli motivi.

Prvi scenski ples

Snimak pozorišnog kalendara iz 1791. godine (off): Tokom XVIII veka Beograd je u više navrata bio pod vlašću Austrije. Putujuća družina iz Beča s direktorom Johanom Kuncom na proputovanju za Temišvar 1790. godine zadržala se u Beogradu i odigrala dramske i operске predstave, kao i komade s pevanjem i igranjem u novosagrađenoj džamiji.

Snimak plana džamije (off): Sasvim neobično deluje saznanje da su predstave Šekspira, Goldonija, Getea, Mocarta, Salijerija i Čimaroze igrane u tadašnjoj beogradskoj kasabi. Pretpostavlja se da je tada u Beogradu prvi put viđen scenski ples.

Snimak Beograda u XIX veku, pozorišni komadi (off): Tokom XIX veka *Novine serbske* stalno prate društvene događaje, pa tako i igranke, balove i pozorišni repertoar teatra na Đumruku, kao i komade s pevanjem koji su se prikazivali.

Snimak novina: *Novine serbske*, subota 20. oktovri 1834. godine (off): „... Zaigrati srbsko kolo je Srbinu najmilije od svake druge igre... Z njom budu igrale i druge strane igre, i bugarske i vlaške, i nemačke, švedske, mađarske i minuete i tako dalje, no između njih igralo se svagda srbsko kolo. Tako se igralo i na dvoru.”

U istim novinama 1854. godine zabeleženo je prvo gostovanje jedne malo poznate igračice, Marije Merjakove, kao i reakcije na njen nastup.

Snimci Mihaila Obrenovića, Narodnog pozorišta i Beograda iz 1868. godine (off): U to vreme Beograd je mali, ali bogati trgovci ulažu u njega da bi stvorili moderan grad. Prosvećeni knez Mihailo Obrenović podiže Narodno pozorište 1868. godine u kojem se najpre igraju samo dramske predstave, a početkom XX veka javljaju se operne i u njima je igra skromno prisutna.

Snimci Beograda i novina, 1871. godine (off): Prvo gostovanje igračkog para u Narodnom pozorištu bilo je aprila 1871. godine kada su Fani Šelingova i Franc Vajs igrali polupajacke, mornarske, skočmenske i ciganske igre između činova u predstavi *Roman siromašnog mladića*. Novinar *Mlade Srbadije* na kraju prikaza primećuje: „Samo se pod visočajšim ukusom Franje Josipa u Beču mogao razviti balet kao samostalna romantička predstava, ali se pred oštrijom kritikom on ne može održati drugče nego samo kao razvijanje narodnih igara i samo kao dopuna i odlomak drame ili opere.”

Snimci Beograda početkom XX veka, krunisanje kralja Petra I (off): Početkom XX veka Srbija dobija novog kralja Petra I. Građanska kultura se sve više razvija. Širi se nov, moderan duh. Godine 1907. nastup Mod Alan, kanadske plesačice, koja je karijeru napravila u Evropi, izaziva zgražanje u patrijarhalnoj sredini.

Fotografije Mod Alan i starog *Kolarca* 14. mart 1907; kritika (off): Ova atraktivna umetnica inspiraciju je tražila u prirodi i Botičelijevom *Rođenju proleća*. Njeno obnaženo telo u providnoj tunici slušalo je vetar i talase mora. Beogradskoj publici prikazala je svoj repertoar: Mendelsonovu *Prolećnu pesmu*, Šopenove *Mazurke* u fis i gis-molu, zatim Šopenov valcer *Od srca*, Šubertovu *Ave Marija*, Betovenov *Marcia funebre*. U Remijevoj *Salomi* ova umetnica je pokazala celu skalnu strasnih emocija kroz pokrete „zmije”. Moto Mod Alan bio je: „Poezija pokreta je jednostavno pokret prirode.” U Beogradu se tada pojavila i prva baletska kritika, koja između ostalog kaže: „Zvuci se pretvaraju u oblike, meke i tople. Mis Alan unosi koliko je moguće više temperamenta u svoju igru.”

Snimci novina 1913. godine (off): Tek 1913. godine, u predvečerje Prvog svet-skog rata, Zula de Bonza, plesačica Opere Komik iz Pariza ponovo igra na muziku Šopena, Mendelсона i Šuberta.

Početak XX veka i emancipatorska uloga Mage Magazinović

Fotografije Mage Magazinović (Užice, 1882 – Beograd, 1968) (off): Početak veka u Srbiji je nagovestio nove umetničke forme. Maga Magazinović, kao profesor filozofije, srpskog i nemačkog jezika i prva žena novinar *Politike*, bila je i kreator plastične igre u Srbiji. Veoma je značajna njena emancipatorska i feministička borba, kao i borba za socijalnu uravnoteženost pod uticajem ideja Svetozara Markovića i Dimitrija Tucovića. Svoj individualistički pristup životu Maga Magazinović bazira na harmoniji duha i tela, a u pokretu vidi vrhunac ljudskog postojanja. Prva

je žena s diplomom Filozofskog fakulteta. Intelektualno radoznala, odlazi u Berlin 1909. gde kod Maksa Rajnharta uči glumu i stiče znanje o novom pozorištu. U isto vreme započinje učenje plesa u školi Isidore i Elizabete Dankan. Po povratku u Beograd, 1910. godine otvara svoju školu za recitaciju, estetičku gimnastiku i strane jezike, po ugledu na školu Isidore Dankan. To je podrazumevalo celovito umetničko obrazovanje, kroz slobodno telesno izražavanje. Odlaskom 1911. u Braunšvajg, na Konzervatorijum koji radi po novim principima Emila Žak-Dalkroza, Maga Magazinović je oduševljeno prihvatila zakone o kretanju ljudskog tela i zakone po kojima se muzički ritam prenosi na telesni pokret. Njena beogradska škola će nositi novo ime: *Škola za ritmičku gimnastiku*. Nesporni su uticaji Dalkroza i Rudolfa fon Labana na teorijski i praktičan rad Mage Magazinović. U svojim knjigama *Telesna kultura kao vaspitanje i umetnost* i *Vežbe i studije iz savremene gimnastike, plastike, ritmike i baleta*, Maga insistira na poštovanju individue u odnosu na kolektivitet, kojem, u krajnjem slučaju, daje prednost. Ona je prvi i jedini teoretičar igre u Srbiji.

Snimak knjige *Telesna kultura kao vaspitanje i umetnost* i fotografije (off): Principi koji pokretom vladaju prema tome su raznovrsni: fizički, stereometrijski, biološko-fiziološki i psihološki. Sasvim je razumljivo onda što je igra od svih umetnosti vremenski poslednja dobila svoju teoriju i harmoniju: *koreologiju*. Koreologija se grana u *koreutiku* i *eukinetiku* prema dvema oblastima zakonitosti koje vladaju igrom. Koreutika ispituje zakone od kojih zavisi forma igre kao umetničkog dela. Eukinetika proučava zakone koji vladaju izrazom pokreta u igri kao celini.

Fotografije, plakati, knjiga, novine (off): Na mnogobrojnim koncertima sa svojim učenicama Maga Magazinović se bavi stilom koji gaji kult tela, otvorenost ka životu, međusobnu komunikaciju i solidarnost. Jedna od njih, talentovana Vera Maletić, osnivač je škole modernog plesa u Zagrebu, koja do danas radi.

Insert iz filma grupe Vere Maletić.

Fotografije, plakati (off): Isidora Sekulić Streminka iskazala je u časopisu *Ženski pokret* 1920. godine, pored zadovoljstva na koncertu, i dilemu: „Ono što ću ja na ovom mestu podvesti ipak pod diskusiju, to je pitanje široko načelno i osnovno, pitanje o odnosu ritmičke gimnastike prema muzici. Naime, pitanje da li se tako podvučeno jednostavno gimnastičko kretanje može vezati za simfoničnu i za programatičnu muziku, pa da ipak ostane prosto gimnastičko kretanje daleko od svakog baleta?”

Maga Magazinović obrađuje narodne igre. Njene koreografije *Kosovke devojke*, *Jelisavke*, *Smrt majke Jugovića* snažne su i ekspresivne u stilizaciji folklornih elemenata. Posle Drugog svetskog rata ona predaje ritmiku i istoriju baleta u Državnoj baletskoj školi. Izdaje *Istoriju igre* 1951. godine, koja je bila prva takve vrste u Srbiji. Fenomen opšte telesne kulture i njeno omasovljavanje, kako je propagirala Maga Magazinović, danas imaju svoj pun izraz u estetici savremenog teatra. Nepochinjiva je njena intelektualna, društvena i sveobuhvatna emancipatorska uloga u važnom periodu istorije Srbije.

Film o Beogradu posle Prvog svetskog rata (off): Posle završetka Prvog svetskog rata, Beograd se počeo razvijati u pravu metropolu. Tragedija Oktobarske revolucije 1917. i ruskog građanskog rata koji je sledio, dovodi u Beograd mnoge ruske intelektualce i umetnike. U Narodnom pozorištu opera započinje ozbiljan uzlet i uz pomoć ruskih pevača, muzičara i reditelja.

Početak baletske umetnosti u Beogradu

Fotografije, snimak godišnjaka i plakata Narodnog pozorišta (off): Dvadesetih godina u Narodno pozorište dolaze tri balerine, Marija Bologovska, prva profesionalna balerina, Ana Jurenjeva i Tatjana Kružalova. One nastupaju u operama *Evgenije Onjegin* i *Travijata* u koreografiji Klavdije Isačenko koja je 1920. postavljena za reditelja Baleta.

Fotografije, plakati, kritike (off): Klavdija Isačenko dolazi iz Rusije, u kojoj je vladalo veliko interesovanje za slobodnu igru. Kao đak Hudožestvenog studija Stanislavski iz Moskve, učila je umetnost šminkanja, pevanje i plastični balet. Prvo je bila glumica koja traži prirodan gest i ekspresivan pokret a zatim je poželela da spoji fizički s duhovnim aspektom kroz prirodan pokret u igri. U Sankt Peterburgu imala je svoj studio. Negovanje dobrog umetničkog ukusa predstavljalo je deo filozofije Klavdije Isačenko, kao i izražavanje duhovnih emocija koje ona objedinjuje u koreografijama s mističnom ekstazom. Isačenko otvara svoju školu, priređuje mnoge koncerte, postaje šef Baleta Narodnog pozorišta i radi koreografije u operkim predstavama. Istovremeno predaje plastični balet u tek osnovanoj Glumačko-baletske škole. San da modernizuje klasičan balet nije joj se ostvario. Osnovala je svoju trupu u kojoj su od 1923. godine nastupale sasvim mlade Anica Prelić, Sonja Stanisavljević, Nata Milošević i druge. Prvi uspeh postigle su u Berlinu, a zatim su obišle Englesku, Francusku, Nemačku.

Fotografije Glumačko-baletske škole (off): Činjenica da nema školovanih balerina podstakla ju je da se 1921. godine otvori Glumačko-baletska škola, po preporuci Branislava Nušića i Milana Grola. Tako počinje sistematično školovanje prvih baletskih umetnika. Sledećih šest godina, u nepovoljnim uslovima, školu su završili umetnici koji su izgradili istoriju beogradskog Baleta. Škola je ugašena 1927. godine.

Fotografije, plakati i programi Jelene Poljakove (Sankt Peterburg, 1884 – Santijago de Čile, 1972) (off): Posle gostovanja 1922. godine, u Balet Narodnog pozorišta, u angažman kao prva balerina i pedagog, dolazi Jelena Poljakova, koja prva uvodi osnove klasičnog baleta. Ona je diplomirala u Peterburškom teatralnom učilištu 1902, s Tamarom Karsavinom i Lidijom Kjakšt. Odmah je angažovana u Marijinskom teatru gde je igrala solističke uloge u *Žizeli*, *Kopeliji*, *Začaranoj lepotici*, *Pahiti*, *Don Kihotu*, *Rajmondi*, *Ščelkunčiku*, *Paviljonu Armide*, *Esmeraldi*. Odlikovala ju je suptilnost i nenametljivost. Sergej Djagiljev je poziva da se 1910. godine pridruži njegovoj slavnoj trupi *Ballets Russes*. Kao solista igrala je u baletima: *Žizela*, *Šeherezada*, *Egipatske noći*. Za vreme Oktobarske revolucije s porodicom odlazi preko Odese, Istanbula, Soluna do Skopja. Posle kraćeg zadržavanja 1921. dolazi u Ljubljani. Angažman u beogradskom Baletu Narodnog pozorišta dobila je od septembra 1922, gde je bila primabalerina, reditelj i koreograf, a u isto vreme i pedagog klasičnog baleta u tek osnovanoj Glumačko-baletske škole. Bila je tehnički precizna, ali iznad svega umetnica tananih osećaja. U tom periodu, ona je merilo vrednosti klasične balerine. Briljantno je odigrala solo u *Silfidama*, prvu Šahovu ženu u *Šeherezadi*, Svanildu u *Kopeliji*, Odetu u *Labudovom jezeru*, Kraljicu vila i Žizelu u *Žizeli*, Auroru u *Očaranoj lepotici*, Carevnu u *Konjiću Vilenjaku*. Postavila je balete u operama, a kreirala je prve samostalne baletske predstave u Beogradu: *Ščelkunčik* u odlomcima januara 1923, a zatim iste godine, marta, *Silfide* i *Šeherezadu*. S obzirom na to da su balerine

kratko učile balet, Poljakova je sigurno morala da koreografiju podredi njihovim mogućnostima. U *Silfidama* su solističke uloge igrali Jelena Poljakova, mlada Nataša Bošković, Marija Bologovska i Sergej Strešnjev, koji je sa Poljakovom došao iz Ljubljane.

Insert, video, Anatolij Žukovski (sinhr.) (o *Silfidama*).

Fotografije (off): Drugi balet, *Šeherezada*, bio je pojednostavljen, scenski atraktivan, ali su se javili i problemi estetske prirode. Miloje Milojević je povodom kreacije Poljakove u *Politici* napisao: „Gospođa Poljakova je umetnica u kojoj svaki nerv vibrira u ritmičkom zamahu i zanosu.” Celokupna kritika je oduševljeno prihvatila rađanje beogradskog Baleta. Jelena Poljakova je otvorila privatnu baletsku školu u kojoj su odnegovane mnoge generacije sjajnih umetnika. Za vreme Drugog svetskog rata radila je u Beogradu, ali marta 1943. odlazi za Beč gde je jedno vreme kreirala u Folksoperi. Na kraju rata odlazi za Minhen i definitivno napušta Evropu 1949. godine: radila je u Santjagu kao pedagog Nacionalnog baleta Čilea i u Gradskom pozorištu. Njena učenica Kler de Robilan osniva 1965. godine *Baletski arhiv Jelene Poljakove*. Još 1913. godine ruski car Nikolaj II odlikovao ju je Srebrnom medaljom na Vladimirovskoj lenti, u Beogradu kralj Aleksandar joj je dodelio 1929. Orden Svetoga Save V reda, a 1971. u Santjagu dobija Zlatnu medalju za zasluge. U Beogradu je ostavila neizbrisiv trag u rađanju baletske umetnosti.

Fotografije (off): Uspešno gostovanje Nine Kirsanove i Aleksandra Fortunata 1922. godine, baletskih umetnika koji su došli iz Velike opere u Ljovvu, doprineo je njihovom angažmanu u Narodnom pozorištu. Od sezone 1923/24. Fortunato postaje šef Baleta, reditelj i prvi igrač. Nina Kirsanova je, uz Jelenu Poljakovu, prva balerina.

Prvi celovečernji baleti

Fotografije (off): Aleksandar Fortunato nije imao veliko baletsko obrazovanje, ali je bio inteligentan, a u Sankt Peterburgu je dobro upoznao dramski teatar, gde je bio asistent Rakitinu. Pod njegovim rukovodstvom odigrani su prvi veliki, celovečernji baleti, za koje je on davao sopstvene verzije. Želeo je da prati vreme u kojem su klasične forme doživljavale promene. Prvo je u siže *Kopelije* (1924) – red ljubavi, ljubomore i razigranosti – uneo i temu razočaranja, ludila i priviđenja. Zatim je *Labudovim jezerom* (1925) želeo da izmenama napravi savremeniju i dinamičniju predstavu. U *Žizeli* je (1926) istakao socijalnu notu, a drugi čin je bio blizak stilu Isidore Dankan. Fortunato je želeo da napravi nacionalni, srpski balet, te je u leto 1924. godine počeo izučavanje narodnih igara. Stevan Hristić je napisao prvi čin, ali ga Fortunato nije realizovao. Tako je počela da se stvara *Ohridska legenda*. Ubrzo Nina Kirsanova i Aleksandar Fortunato odlaze za Pariz.

Fotografije (off): Ovo vreme obeležavaju i veoma značajna gostovanja baletskih umetnika, pre svega trupe Jelene Poljakove, Margarite i Maksa Fromana 1922. godine. Oni su izazvali oduševljenje i dobili poziv da dođu u beogradski Balet. Zatim dolaze Valerija Kratina (1922) i Šarlota Vilke (1923) – poklonice Dalkrozovog poimanja ritma i pokreta.

Fotografije (off): Modernista svetskog glasa Rudolf fon Laban gostuje sa svojom trupom 1924. godine. Začetnik plesnog ekspresionizma, uneo je nove ideje u baletsku sredinu Beograda.

Avangardna igra podsvesti

Fotografije, note, program, *remake* (off): Jedino avangardno baletsko delo u periodu dvadesetih godina bila je *Sobareva metla*. Libreto za ovaj balet intimnog haosa napisao je Marko Ristić, saradnik je bio Rastko Petrović, muziku je komponovao Miloje Milojević, a scenografiju i kostime izradio je Aleksandar Deroko. Koreografiju su smislile dve umetnice različitih estetskih pogleda, Jelena Poljakova i Klavdija Isačenko. Iako je sačuvano veoma malo dokumenata o ovom eksperimentu, Beograd je tada pokazao da ima kreativne snage da paralelno stvara klasičan balet i da bude u evropskim tokovima modernizma.

Istorija baleta u Srbiji

Ilustracije

Praistorija

Lepenski vir (Dragoslav Srejović)

Šaman

Antički svet

Grčki period (Izvori – Stabor: *Geographica*, VII; Herodot: *Istorija*, Novi Sad 1959, str. 276; Ksenofont: *Anabasis*)

- Predmeti nađeni ispod Petrove crkve kod Novog Pazara – VIII i VII vek s. e.
- Atenica kod Čačka – VIII i VII vek s. e.
- Dardanci su voleli igru i veselje, poznate „Ratničke igre”.
- Tračani, pogrebne igre, tračke bahantkinje – V–III vek s. e.
- Kelti.

Rimski period od I veka (Izvori: M. Vasić: *Dionis i naš folklor*, Glas SAN, Beograd, 1954, str. 129–164; Lj. i D. Janković: *Narodne igre*, IV, str. 177)

– Goti, Sarmati, Huni, Avari.

Srednji i novi vek

- Lesnovo, XIV vek, ilustracija 150. psalma (Galerija fresaka)
- Arbanasi kod Trnova, ilustracija 150. psalma, freska XVII vek
- Minhenski psaltir (1370–1390), ilustracija teksta II knjige Mojsijeve
- Minhenski psaltir (1370–1390), Hristovo rođenje
- Minhenski psaltir (1370–1390), Mirjam, sestra Aronova u kolu
- Minhenski psaltir (1370–1390), 150. psalm
- Minhenski psaltir (1370–1390), David svira na lauti i građenje hrama
- Staro Nagoričano (1317–1318), *Ruganje Hristu*
- Dečani (1335–1350), Kainovo potomstvo
- Poganovo (1499), *Ruganje Hristu*
- Nikoljac u Bjelom Polju (XVI), *Ruganje Hristu*
- Stara crkva na groblju u Smederevu (XVI), 150. psalm
- Beogradski psaltir (1627–1630), 150. psalm
- Mesić (1743), *Ruganje Hristu*

DEO II (1927–1933)

Dominacija ruskih umetnika

Muzika, scena Narodnog pozorišta, Jelena Šantić (sinhr.): U prvoj emisiji o istoriji baleta u Srbiji želeli smo da pokažemo početke igre, antičko i srednjovekovno plesno nasleđe na prostorima Srbije, zatim podatke o prvom scenskom plesu u Beogradu u XVIII veku. Govorili smo o velikom emancipatoru s početka XX veka Magi Magazinović i o formiranju beogradskog Baleta posle Prvog svetskog rata. Jelena Poljakova zauzimala je posebno mesto u istoriji Baleta Narodnog pozorišta. Pratili smo važna baletska gostovanja u Beogradu: Mod Alan, Maksa i Margarite Froman, Jelene Poljakove, Nine Kirsanove i Aleksandra Fortunata, kao i trupe Rudolfa Labana. Otkrili smo i jedini avangardni balet kod nas *Sobarevu metlu*, i pokazali da je Beograd imao kreativne snage i za tradiciju i modernizam. U ovoj, drugoj emisiji, pratićemo razvoj beogradskog Baleta, velike, originalne balete klasične tradicije, kao i velike ličnosti koje su obeležile vreme od 1926. do 1933. godine. U to vreme Rusi su vladali Baletom Narodnog pozorišta.

Očarana lepotica – prvi originalni balet

Snimak fasada Beograda, reljefi sa igrom – spiker (off): Tridesetih godina Beograd je već bio izgrađen metropola. Urbana kultura se razvija. U svim umetnostima nastavlja se borba između tradicionalista i modernista. Balet sve više dobija snagu profesionalizma.

Fotografije umetnika (off): U sezoni 1926/27. godine za šefa baleta dolazi Fjodor Aleksijevič Vasiljev, solista Marijinskog teatra iz Sankt Peterburga i trupe Sergeja Djagiljeva. Prve balerine su Jelena Poljakova i Nataša Bošković.

Fotografije i plakat *Očarane lepotice*²⁷⁹ (off): Fjodor Vasiljev postavlja *Očaranu lepoticu* P. I. Čajkovskog. On je ovaj balet igrao u peterburškoj verziji, tako da ga je u Beogradu postavio približno originalu, što znači da je poštovao je strogu formu Marijusa Petipa. Poetičnu bajku o princezi, koju iz stogodišnjeg sna Princ budi poljupcem, Vasiljev je ostvario spektakularno, sa odličnim solistima: Jelenom Poljakovom, Natašom Bošković, Maksom Fromanom, Janjom Vasiljevom, Miletom Jovanovićem, Danicom Živanović i drugima.

Insert, video, Anatolij Žukovski (sinhr.) (o *Očaranoj lepotici*).

Fotografije *Očarane lepotice* (off): Kritika je primetila „da je taj ansambl sposoban da rešava i reši probleme klasičnog baleta, inteligentan ansambl koji, vođen iskusnom rukom i otmenim instinktom umetnika kao što je gospodin Vasiljev, ume da razvije svu simfoniju linija i orgiju ritma na sceni u okviru tradicionalne tehnike binske igre, *pointéa*, koja se, u *ballet d'actiou*, razvija od vremena Novera”. Beogradski Balet je postao koherentan i u pravom umetničkom usponu.

Fotografije Maksa Fromana (Moskva, 1889 – Nju London, 1981) (off): Poznati umetnik Maks Petrovič Froman, koji je u *Očaranoj lepotici* igrao princa Dezirea,

²⁷⁹ Kasnije je odomaćen i češće prihvaćen naziv *Začarana lepotica*.

angažovan je za prvog igrača. Njegov život je sličan mnogim emigrantskim. U moskovskom Boljšom teatru igrao je solističke uloge, a u sezonama *Ballets Russes* Sergeja Djagiljeva bio je kreator mnogih rola. S trupom gostuje u Južnoj Americi. Za vreme i posle Revolucije njegova karijera je vezana za sestru Margaritu. Oni igraju u Zagrebu, nastupaju na koncertima trupe Ane Pavlove 1927. godine. Drugi svetski rat je proveo u Bratislavi.

Insert filma *Aziade* (1917).

Fotografije (off): U Beogradu je igrao mnoge glavne uloge, a postavio je originalnu Fokinovu verziju *Poloveckog logora*, koja se u istoj formi igra do danas. Fromana su odlikovali lepota, elegancija, solidna tehnika i izražajno oblikovanje različitih uloga. Posle Drugog svetskog rata Maks Froman odlazi u Nju London, Konektikat, gde osniva školu Froman Professional Ballet School, čiji je ujedno direktor bio. Tu je i umro 1981.

Velike ličnosti beogradskog Baleta

Fotografije, kostimi i plakati Nataše Bošković (Beograd, 1901 – Njujork, 1973) (off): Princezu Auroru u reprizi *Očarane lepotice*, kao i u svim ostalim predstavama, igrala je Nataša Bošković. Ona je već bila poznata beogradskoj publici od prvih predstava Baleta u Narodnom pozorištu. Balet je počela da uči u Petrogradu, a pedagog joj je jedno vreme bila čuvena Agripina Vaganova. Po povratku u Jugoslaviju nastavlja učenje u tek otvorenoj Glumačko-baletskoj školi 1921. godine. U isto vreme nastupa u Narodnom pozorištu, odmah kao solista. Ceo svoj život posvetila je baletu, a imala je veliki profesionalni uspeh i u inostranstvu. Uloge koje je plesala bile su različite u žanru i fahu: Svanilda, Odeta/Odilija, Aurora, Jela, Rajmonda, Žar-ptica, Mlinareva žena, Zobeida, Devojka Ida, Balerina, Šemahanska carica, Tamara, Šarlota Čeli, Mlada devojka, Kitri i druge ostavile su trag večne lepote i uzbudljivost velike umetničke ličnosti. Ona odlazi u Pariz na usavršavanje kod Olge Preobraženske, Ljubov Jegorove, Bronislave Nižinske i u London kod Nikolaja Legata. Kao istaknuta solistkinja, bila je član trupe Ane Pavlove sezone 1934/35. sa kojom je gostovala u mnogim zemljama sveta. Pedagoškim radom počela se baviti 1937. godine. U Beogradu je ostala i posle bombardovanja sve do 1944, kada je krenula za Beč. Od tada počinje da se seli: iz Beča u Hajdelberg, zatim u Minhen i Pariz. Davala je koncerte sve dok nije 1950. godine dobila dozvolu za odlazak u Ameriku. Kao pedagog, radila je u studiju Igora Juskeviča u Njujorku i u studijima van Njujorka. Za beogradski Balet između dva svetska rata Nataša Bošković je bila ne samo zvezda već i umetnica čija je suština bila – ples. Suptilna građa, velika ekspresija u različitim ulogama i žanrovima, sigurna tehnika, lakoća izvođenja i harizma zvezde, doprineli su da Nataša Bošković postane izuzetna baletska umetnica. Ona je prva srpska balerina koja se izborila za mesto prima-balerine, pored Ruskinja koje su vladale beogradskom scenom.

Fotografije, plakati, Margarita Froman (Moskva, 1890 – Boston, 1970) (off): Kada je Fjodor Vasiljev otišao iz Narodnog pozorišta, u angažman 1927. dolazi Margarita Froman, što je značilo novu estetiku, energiju i sigurnu ruku šefa Baleta. Prvi domaći balet na beogradskoj sceni, *Licitarsko srce*, postavila je iste godine, odmah po dolasku u Beograd. Idilična seoska atmosfera, suptilna stilizacija

folklora sa razigranim kolima, maštovit san glavnog junaka, dinamična igra Margarite i Maksa Fromana, kao i celokupnog ansambla, doprineli su velikom uspehu ovog baleta. Posle *Licitarskog srca* i drugi baleti koje je Froman kreirala: *Igračke*, *Don Žuan*, *Rajmonda*, *Trorogi šešir*, *Konjić Vilenjak*, *Priča o Honzi*, *Rskalo* – bili su pravi umetnički put ka usponu beogradskog Baleta. *Rajmonda* je delo klasične tehnike i romantičnog sadržaja, a Margarita Froman je odlično poznavala i poštovala tu tradiciju. Ona stvara dragoceno delo koje publika i kritika pozdravljaju s oduševljenjem. Kritika piše: „...Ne manji uspeh imala je gđa Froman u svojstvu reditelja i šefa Baleta, jer je postigla sa svojom trupom rezultate koji stoje na umetničkoj visini evropskog nivoa. Za sjajnu koreografiju i režiju založila je gđa Froman svoj otmen ukus, bogato iskustvo i stručnu spremu.” Pored Margarite i Maksa Fromana i niz odličnih umetnika učestvuje u *Rajmondi*: Olenjina, Vasiljeva, Lankau, Levi, Šmatkova, Žukovski, Lebedev, Krstić i drugi. Velika umetnica Froman pomaže da se u Beogradu koreografski kristališe čista akademska igra. Po ugledu na Fokinove balete, ona postavlja i savremenije: *Petrušku* i *Žar-pticu* Igora Stravinskog, što je značajan momenat za Balet Narodnog pozorišta i publiku, koja je imala priliku da se prvi put sretne s estetikom koja će kasnije uticati na ceo XX vek.

Glavne uloge su briljantno tumačili Margarita i Maks Froman, Janja Vasiljeva i Anatolij Žukovski. Prateći liniju Stravinskog, Fokina, Benoa i Baksta, predstave su odisale dinamikom, jakom bojom i poetikom. Međutim, publika i kritika bolje su prihvatili klasična baletska dela.

Fotografije, plakati (off): Kao mnoge sjajne ruske balerine, Margarita Froman je u emigraciji provela skoro ceo svoj vek. Baletsku školu završila je u Moskvi i odmah bila angažovana u Boljšom teatru, a zatim kao solistkinja u trupi *Ballets Russes* Sergeja Djagiljeva. Bila je i partnerka Vaclava Nižinskog na turneji po Americi. U Moskvu se vraća 1917. i postaje prvakinja. Igra glavne uloge u: *Kopeliji*, *Don Kihotu*, *Začaranoj lepotici*. Iste godine igra u predstavi, a zatim i u filmu balet *Aziade* sa Mihailom Mordkinom i svojim bratom Maksom.

Insert iz filma *Aziade*.

Fotografije (off): Revolucionarni talas nosi Margaritu, Maksa i Mordkina na turneju po Ukrajini i Krimu. S bratom nastavlja da igra u Istanbulu i Sofiji. Dolaze u Zagreb 1921. godine, a zatim u Beograd gde je Margarita postala prva balerina, koreograf i šef Baleta. Njena igra je tehnički izgrađena, sigurna, temperamentna i veoma izražajna. Oni se 1930. godine vraćaju u Zagreb; zajedno nastupaju sa zagrebačkim Baletom na umetničkom takmičenju na Olimpijadi u Berlinu 1936. i dobijaju drugu nagradu.

Fotografije, plakati (off): U milanskoj La Skali 1938. godine postavlja *Ščelkunčika*. Za vreme II svetskog rata jedno vreme ostaje u Zagrebu, a zatim odlazi za Beč gde postavlja *Vilu lutaka* i *Imbrek z nosom*. Odlazi kod brata u Bratislavu, ali se vraća u Zagreb gde nastavlja da radi i posle II svetskog rata. U Beogradu postavlja *Ohridsku legendu* 1947. Iste godine prestaje da igra balet. Za Sjedinjene Američke Države odlazi 1957. godine. Radi u baletskoj školi u Nju Londonu, u Konektikatu, u Froman Professional Ballet School, koju je osnovao i kojom je upravljao njen brat Maks. Takođe je radila i u Hartford Conservatoriumu i u School of Music u Konektikatu. Može se reći da Margarita Froman nije bila inovator; išla je poznatim baletskim stazama, ali su sve njene predstave bile na visokom profesionalnom i

umetničkom nivou. Vreme kada je radila u beogradskom Baletu ostaje jedno od najznačajnijih u istoriji ove kuće.

Fotografije, plakati, Anton Romanovski (Varšava, 1882 – Bukurešt, 1972) (off): Margarita Froman vratila se u Zagreb, a u beogradski Balet došao je Anton Romanovski kao novi šef Baleta i prvi igrač. Imao je solidno baletsko obrazovanje, jedno vreme je čak bio član trupe Ane Pavlove, a veliki deo života proveo je u bukureštanskom Baletu i pomogao njegovom usponu. Međutim, u Beogradu, sa svojim koreografijama baleta *Manevri na selu*, *Poziv na igru*, *Žavota*, *Šeherezada*, *Dafnis i Kloe*, Romanovski nije postigao očekivane rezultate. Ovi baleti ocenjeni su kao retrogradni u odnosu na profesionalne uspehe Margarite Froman zahvaljujući kojima je ceo balet napredovao.

Fotografije, plakati, Nina Kirsanova (Moskva, 1899 – Beograd, 1989) (off): Dolazak Nine Kirsanove, primabalerine, 1931. godine za šefa Baleta, posle Romanovskog unosi u beogradski Balet snažni impuls i energiju. Ona je bila u evropskim baletskim tokovima i to svoje znanje i osećanje je prenela na igrače. Prvo je postavila i igrala *Žizelu*, ovaj put bliže originalnoj verziji.

Fotografije, plakati, Mstislav Pijanovski (Varšava, 1890 – 1967) (off): Kirsanova je dovela svog kolegu iz trupe Ane Pavlove, baletmajstora Mstislava Pijanovskog, da postavi klasičan balet *Don Kihot*. Balet je očevidno imao opšteg uspeha čemu je doprinela plejada odličnih solista: Nina Kirsanova, Anatolij Žukovski, Janja Vasiljeva, Danica Živanović, Anica Prelić i drugi. Pijanovski je balet učio kod Čeketija, Vilzaka i drugih majstora baleta. Bio je prvak Velike opere u Varšavi, član trupe *Ballets Russes* Djagiljeva. Dugi niz godina u trupi Ane Pavlove bio je repetitor, baletmajstor, a postavio je i balet *Poljsko venčanje*. Kao hrabar član pokreta otpora, uhapšen je 1944. od strane nacista i do kraja rata bio je u logoru. Posle rata živeo je i radio u Sjedinjenim Američkim Državama. Njegov rad u Beogradu značio je dalji napredak za mladi baletski ansambl.

Fotografije, plakati, dokumenta, stvari (off): Nina Kirsanova postavlja balete koje je poznavala iz repertoara Ane Pavlove: *Tajnu piramide*, *Vilu lutaka*, *Cveće male Ide*, ali ovi baleti, pomalo sladunjavi, nisu doneli novi pomak za beogradski Balet. Ipak, ona je radoznala i neobuzdana pa od mladosti putuje i traži nova iskustva. Balet je učila u Moskvi kod Lidije Nelidove, Vere Mosolove, Kasjana Goleizovskog i L. Novikova. Bila je angažovana u ansamblu Studija za mlade umetnike i počela da igra u filijali Boljšog teatra u Moskvi. Za vreme Revolucije odlazi za Ljvov gde nastupa sa Aleksandrom Fortunatom u Velikoj operi. Igrala je kao prva solistkinja u trupi Ane Pavlove do njene smrti, zatim u Monte Karlu, u trupi Rene Bluma. U Balet Narodnog pozorišta dolazi i iz njega odlazi nekoliko puta. Uvek je donosila neke nove evropske vrednosti. Na toj sceni ostvarila je niz glavnih uloga: *Žizelu*, *Odiliju*, *Kitri*, *Tamaru*, *Kandelas...* i postavila značajne balete: *Čovek i kob* i *Sonatu velikog grada*, pod vidnim uticajem evropskog modernizma.

Insert iz filma o Nini Kirsanovoj (sinhr.).

Fotografije, dokumenta, (off): Godine 1933. Nina Kirsanova pravi koreografiju jednog čina *Ohridske legende* Stevana Hristića. Anatolij Žukovski, koji je igrao Marka, pomogao joj je da folklorne elemente stilizuje. Lirska Zvezda Danica bila je Janja Vasiljeva. Ulogu Biljane Kirsanova je igrala na prstima.

Insert, video, Anatolij Žukovski (sinhr.) (o *Ohridskoj legendi*).

Fotografije (off): Kao balerina, Kirsanova je imala sigurnu klasičnu tehniku; svojom snažnom dinamikom i širinom pokreta osvajala je scenu, a iznad svega unosila je osećanje posvećenja plesu. Drugi svetski rat provela je u Beogradu gde je otvorila privatnu baletsku školu. Posle rata pedagog je u Studiju baleta pri Narodnom pozorištu a kasnije i u Državnoj baletskoj školi. Odnegovala je nekoliko sjajnih generacija baletskih umetnika. Bavila se koreografijom i postavila balete u Skoplju, Sarajevu, Rijeci, Atini. U Narodnom pozorištu postavila je balete *Silfide*, *Druga rapsodija*, *Plavi Dunav*, *Labudovo jezero*. Nina Kirsanova je život posvetila Beogradu i umetnosti plesa.

Fotografije (off): U usponu tridesetih godina beogradskog Baleta oformile su se ličnosti koje su, uz baletske zvezde, stvarale za Beograd novu, baletsku umetnost. Danica Živanović (1904–1972) posebno je dobro plesala u klasičnim, ali pre svega u egzotičnim ulogama, a dala je doprinos domaćem stvaralaštvu. Pedesetih godina bila je nastavnik baleta u Državnoj baletskoj školi. Sonja Lankau (rođena 1905, nismo našli podatak o godini smrti) balerina je koja je plesala manje solo numere, ali je nosila lepotu, suptilnost i nenametljivu uverljivost.

Riki Levi (1906–1958) dovela je grotesku u baletu do prave umetnosti. Miniature koje je igrala kritika i publika su veoma cenili.

Insert *Mis film* (1932) (Riki Levi).

Stalna borba između tradicionalista i modernista

Fotografije, dokumenta (off): Paralelno s usponom klasičnog baleta u Narodnom pozorištu, u Beogradu je opstajala i alternativna, plesna scena. Kao i u drugim umetnostima, vodila se stalna borba između modernista i klasičara, tačnije tradicionalista.

Insert filma (Tatjana Farčić).

Fotografije (off): Maga Magazinović je sa svojom školom nastavila tešku, emancipatorsku borbu za modernizam. Javlja se i Smilja Mandukić, učenica sestara Vizental iz Beča, koja niz godina prenosi ideje o slobodnom telu i izrazu. Između dva svetska rata, ona je širila pojam plesa, da bi posle Drugog svetskog rata dugo bila jedini nosilac modernog plesa u Beogradu. Iz njene škole izašle su mnoge učenice koje su nastavile alternativnu plesnu scenu.

Legendarna umetnica Ana Pavlova u Beogradu

Fotografije (1927) (off): Veliko uzbuđenje u Beograd donelo je gostovanje Ane Pavlove, jedne od živih baletskih legendi. Došla je s partnerom Novikovim i svojom trupom. Ona je iz Sankt Peterburga poznavala Poljakovu i Vasiljeva. Prisustvovala je probi *Očarane lepotice*.

Insert Antolij Žukovski (sinhr.) (o Ani Pavlovoj na probi *Očarane lepotice*).

Fotografije (1928) (off): Još jedna velika balerina, Tamara Karsavina, muza Mihaila Fokina i zvezda *Ballets Russes*, gostuje sa svojim partnerom Kitom Lestrom u Narodnom pozorištu.

Fotografije (off): Prvo gostovanje beogradskog Baleta u inostranstvu 1933. godine u Atini značilo je podstrek za umetnike. Predstavili su se *Labudovim jezerom*, *Licitarskim srcem*, *Poloveckim igrama*, *Tajnom piramide* i *Cvećem male Ide*. Šef Baleta i primabalerina Nina Kirsanova, koja se vratila u Beograd posle smrti Ane Pavlove, bila je jedno vreme pod uticajem svog velikog uzora.

Insert Antolij Žukovski (sinhr.) (o smrti Ane Pavlove).

Insert iz filma *Smrt labuda* (Ana Pavlova) (sinhr.).

DEO III (1934–1944)

Želja za novim formama i paralelni svetovi

Muzika, scena Narodnog pozorišta, Jelena Šantić (sinhr.): U prošlim emisijama govorili smo o počecima i formiranju beogradskog Baleta posle Prvog svetskog rata, zatim o sjajnim ruskim baletskim ličnostima koje su doprinele daljem umetničkom usponu beogradskog Baleta. Prva naša primabalerina bila je Nataša Bošković, koja je svojom energijom, tehnikom i umetničkom suptilnošću ostala u sećanju kao veliki interpretator. U prvih deset godina davali su se baleti uglavnom klasične tradicije, što je značajno za pravilno stasavanje baletskih igrača. Mnogi veliki svetski umetnici gostovali su u Beogradu. Balet Narodnog pozorišta otišao je na svoja prva inostrana gostovanja. U daljem sagledavanju razvoja baleta, primetićemo veliki zaokret ka savremenijim estetskim formama.

Uticaji savremenijih baletskih tokova

Film (off): Godine 1934. u Marseju je ubijen jugoslovenski kralj Aleksandar Karađorđević.

I pored političkih trzavica, beogradski umetnički život je bio bogat i u snažnom zamahu.

Film *Mis film* (sinhr.).

Fotografije raznih baleta (off): Ta ista, 1934. godina bila je značajna za balet po mnogobrojnim premijerama i repertoaru pod uticajem velikih koreografa modernizma.

Fotografije (off): Nina Kirsanova donosi svoje evropsko iskustvo i ugledajući se na Leonida Mjasina stvara autentični balet *Čovek i kob* na simfonijsku muziku P. I. Čajkovskog. Ovaj balet je duboko zašao u egzistencijalna pitanja čovekovog opstanka. Kirsanova je predstavu gradila na sintezi klasičnog i plastičnog baletskog izraza. Nataša Bošković igrala je ulogu Ljubavi, Anatolij Žukovski Čoveka kao simbola herojstva, Janja Vasiljeva Nadu, Marina Olenjina Energiju, Oskar Harmoš Kob i Mihail Panajev Plaćenika.

Fotografije (off): U drugom delu večeri igran je balet Manuela de Falje *Ljubav čarobnica* u živopisnim kostimima i dekoru. Koreografski i vizuelno ova predstava je građena na stilizaciji španskog folklora.

Fotografije (off): Te, 1934. godine Nina Kirsanova ponovo se inspiriše poznatim koreografom, ovog puta Kurtom Josom i njegovim *Velegradom* kompozitora Aleksandra Tasmara. Njen balet *Sonata velikog grada* nije imao ekspresionističku

oštricu iako je pokušala da zadrži Josovu tezu „da su ljudi lutke kojima upravlja sudbina”. Pored toga, Kirsanova je uradila koreografiju za *Jesenje lišće* – kratak lirski balet koji je ona poznavala iz repertoara trupe Ane Pavlove.

Fotografije (off): Posle ovih premijera Nina Kirsanova odlazi za Francusku.

Fotografije (off): U njenim baletima se posebno istakao Mihail – Miša Panajev (1913–1982). On je već na početku karijere u Narodnom pozorištu u Beogradu iskazao solidnu tehniku, izuzetnu eleganciju i moć telesnog izražavanja. Igrao je Đavola na praizvedbi baleta *Đavo na selu*. Karijeru je nastavio u Cirihiu, a zatim duže igrao u trupi Rene Bluma gde je bio partner Alisje Markove. Kasnije odlazi za Sjedinjene Američke Države. Plesao je solističke uloge u kreacijama Leonida Mjasina, Žorža Balanšina i drugih. Kao partner Aleksandre Danilove, Mie Slavenske i dr. proputovao je ceo svet. U Los Angelesu je osnovao svoju trupu i školu, a radio je koreografije i za holivudske filmove.

Fotografije, skice (off): Dolazak Pie i Pina Mlakara 1934. godine mnogo je značio za dalji, moderniji razvoj beogradskog Baleta. Njihov balet *Legenda o Josifu* na muziku Riharda Štrausa imao je renesansnu atmosferu između raskošnog i modernog, Erosa i Tanatosa. Predstava je rađena na kontrastima između eksplozije strasti i razočaranja Putifarove žene i čednog pastira Josifa. *Legenda o Josifu* je dinamički jak balet, snažnih emocija i ekspresionističke poetike.

Fotografije (off): Iste večeri Mlakarevi su prikazali i *Tila Ojlenšpigela* u kojem je naslovnu ulogu tumačila Pia Mlakar.

Fotografije i novine. Pia i Pino Mlakar (1907, 1908) (off): Bračni par Pia i Pino Mlakar ceo život su stvarali zajedno. Igrali su, kreirali koreografije i bili potpuno posvećeni plesu. Učili su savremeni ples kod Rudolfa Labana u Hamburgu. Njihov evropski put je išao od angažmana u Darmštatu, Desau, Cirihiu, Minhenu i Ljubljani. Balete koje su stvarali – *Petruška*, *Balada o jednoj srednjovekovnoj ljubavi*, *Legenda o Josifu*, *Đavo na selu*, *Prometej*, *Danina*, *Lepa Vida*, *Lisice*, *Luk*, *Igra karata*, *Til Ojlenšpigel* – odlikovala je intelektualna promišljenost, preciznost ideje, snažan izraz i autentičnost. Godine 1932. na koreografskom takmičenju u Parizu, Mlakarevi su dobili bronzanu medalju za delo *Jedna srednjovekovna ljubav*. Zlatnu medalju tom prilikom dobio je Kurt Jos za antologijski, antimilitaristički balet *Zeleni sto*. U beogradskom Narodnom pozorištu Mlakarevi su ostvarili i balet *Đavo na selu* (najpre 1932, a potom 1957. godine), *Baladu o jednoj srednjovekovnoj ljubavi* (1950) i *Ohridsku legendu* (1978). Njihov ekspresionizam obogatilo je beogradsku baletsku scenu.

Fotografije i novine (off): Posle uspeha Mlakarevih, u beogradski Balet dolazi za šefa poznati internacionalni umetnik Boris Knjazev, inače moskovski đak. Kulturna javnost očekuje dalji pozitivan impuls na sceni Narodnog pozorišta.

Fotografije (off): Knjazev stvara balet *Život jednog dana* klasičnom metodom koja nije bila sasvim formalizovana. Balet *Endimion* je imao mitsko-erotičnu osnovu ljubavi između Fauna i Dijane, ali snažne emocije solista nisu bile i umetnički opravdane. Za treći balet, *Misli*, Knjazev je koncept sačinio na osnovu svog tragičnog iskustva emigranta. On želi da ispita čovekovu egzistenciju u trenucima velikih ljudskih iskušenja i mračnih stanja. Heterogena i haotična koreografija doprinela je neuspehu Knjazeva i on se vraća za Pariz. Nastavio je karijeru kao poznati pedagog.

Fotografije, plakati. Marina Olenjina (1901–1963) (off): U sva tri baleta koreografa Knjazeva, Marina Olenjina se istakla kao izražajna solistkinja. S iskustvom moskovske škole, u Beogradu je plesala u velikom baletskom repertoaru. Njen scenski temperament, tehnika i snažna izražajnost doprineli su da je Marina Olenjina postala značajna umetnica Narodnog pozorišta, jedno vreme i primabalerina. Posle Drugog svetskog rata bavila se koreografijom i osnovala je balet Jugoslovenske narodne armije. Zaslužna je i za osnivanje baleta Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu.

Fotografije (off): Godine 1937. Anatolij Žukovski postaje vršilac dužnosti šefa Baleta u Beogradu. On poziva Margaritu Froman da realizuje klasičnu predstavu *Rskala (Ščelkuncika)* P. I. Čajkovskog. Fromanova radi poštujući originalnu koreografiju Lava Ivanova. Libreto je upotpunila Andersonovom bajkom *Devojčica sa šibicama* čime je doprinela socijalnoj aktuelizaciji. Drugi, bajkovit balet *Imbrek z nosom* kompozitora Krešimira Baranovića, nosio je jasnu moralnu poruku. Baleti Margarite Froman bili su dobro strukturisani, jasne kompozicije, veoma dosledno i profesionalno izvedeni u ključu klasične akademske škole. Njena dela bila su veoma značajna za dalji uspešan razvoj beogradskog Baleta. Posle ovih premijera Fromanova ponovo odlazi za Zagreb.

Fotografije (off): Anatolij Žukovski radi svoje prve balete: *Na Kavkazu* na muziku kompozitora Ipolitov-Ivanova i Rubinštajna, s gruzijskom temom, potom romantično delo *Poziv na igru* Karla Marije Vebera, a obnavlja i *Polovecki logor*. Ovaj vrsni igrač je pokazao da je bio i talentovani koreograf.

Fotografije. Anatolij Žukovski (1908–1998) (off): Anatolij Žukovski se formirao kao igrač u Beogradu. Plesao je celokupan repertoar Narodnog pozorišta, što će reći oko 50 velikih uloga, i bio partner primabalerine Nataše Bošković. Izuzetno lepih linija, tehnički korektan i ekspresivan, Žukovski je plenio u različitim ulogama. Bio je vršilac dužnosti od 1937, a od 1939. šef Baleta. Leti je sa svojom suprugom Janjom Vasiljevom izučavao južnoslovenski folklor. Pri Narodnom pozorištu osnovao je folklornu grupu, snevajući o nacionalnom baletu.

Insert filma: govori Anatolij Žukovski (sinhr.) (o folkloru).²⁸⁰

Fotografije. Anatolij Žukovski (off): Godine 1939. Žukovski i Vasiljeva odlaze da se upoznaju sa radom trupe Pukovnika de Bazila u Londonu.

Insert filma: govori Anatolij Žukovski (sinhr.) (Odlazak u trupu Pukovnika de Bazila, susret sa Fokinom i Lišinom).

Fotografije. Anatolij Žukovski (off): Kada se vratio u Beograd nastavio je da igra i radi koreografije za *Frančesku da Rimini* po Davidu Lišinu i za *Zlatnog petla* po Fokinu.

Fotografije (off): U viziji Žukovskog *Frančeska da Rimini* je rešena kao ko-reodrama u kojoj su dramske situacije bile jače od igrčkih. S dosta pantomime, ovaj balet bio je stilski eklektičan. Glavne uloge su plesali Janja Vasiljeva, Anatolij Žukovski, Anica Prelić i Oleg Grebenščikov.

Fotografije (off): Drugi balet *Zlatni petao* nosio je lirizam Puškina i raspevanost ruske bajke. Nataša Bošković je i ovde dala izuzetnu kreaciju, a igrali su i Jelena Korbe, Oleg Grebenščikov i sam Žukovski.

²⁸⁰Jelena je tokom boravka u Menlo Parku 1992. godine vodila i snimala dug razgovor sa Žukovskim.

Fotografije (off): Pred Drugi svetski rat izvedena su njegova dela na muziku domaćih kompozitora – *Oganj u planini* Alfreda Pordesa i *Simfonijsko kolo* Jakova Gotovca. Žukovskom su domaće teme i muzika uvek bili velika inspiracija. Godine 1942. on radi balet *U dolini Morave* kompozitora Svetomira Nastasijevića i *Na baletskom času* na Štrausovu muziku. Ubrzo, ratni vihor ga nosi, zajedno sa suprugom Janjom Vasiljevom, u Beč gde nastavlja da igra i postavlja koreografije. Posle završetka rata oni igraju u Francuskoj, u trupi Pukovnika de Bazila.

Fotografije i programi (off): Za truppu Pukovnika de Bazila uradio je koreografiju *Slovenske igre*.

Insert filma: govori Anatolij Žukovski (sinhr.) (o koreografiji *Slovenske igre*).

Fotografije. Anatolij Žukovski (off): Žukovski i Vasiljeva odlaze za Kaliforniju. On je na Univerzitetu San Franciska izučavao i predavao narodne igre. Napisao je nekoliko stručnih knjiga.

Fotografije. Janja Vasiljeva (24. 10. 1911, Varšava – 17. 9. 1999, Menlo Park, SAD) (off): Janja Vasiljeva je bila neraskidiv par sa svojim mužem Anatolijem Žukovskim. Kao i on, balet je učila kod Jelene Poljakove. Igrala je mnoge glavne uloge, bila jedno vreme u rangu primabalerine u beogradskom Narodnom pozorištu. Krasila ju je lepota, solidna tehnika i izrazita liričnost. Igrala je u svim koreografijama svog muža. Zajedno su prošli ratnu Evropu i nastavili život u Menlo Parku, u Kaliforniji.

Fotografije (off): Godine 1939. Pia i Pino Mlakar dolaze u Beograd i kreiraju čuvenu predstavu *Đavo na selu* kompozitora Frana Lotke. U modernu tehniku unose stilizovane folklorne elemente i motive. Njihov balet je bio pun groteske, imaginacije, ali i pastorale. Glavne uloge su kreirali, pored Pie i Pina Mlakara, Oskar Harmoš i Marina Olenjina. Na reprizi i kasnijim izvođenjima uloge su plesali Nataša Bošković, Janja Vasiljeva, Anatolij Žukovski, Aleksandar Dobrohotov i Anica Prelić.

Fotografije (off): Baletski vrhunac beogradskog Baleta tog vremena predstavljala je premijera *Tamare* kompozitora Balakirjeva, *Balerina i banditi* na muziku V. A. Mocarta i Ravelov *Bolero* u koreografiji poznatog umetnika Borisa Romanova.

Fotografije. Romanov (1891–1957) (off): Romanov je došao s reputacijom dobrog umetnika koji je početkom veka stvarao u Sankt Peterburgu i Moskvi, da bi posle Revolucije emigrirao, radio za Sergeja Djagiljeva, Anu Pavlovu i stvorio *Romantični balet*. Kada je došao u Beograd već je bio rukovodilac Baleta Metropolitan opere.

Fotografije (off): *Tamara* je egzotičan, mističan i senzualan balet, a *Balerina i banditi* je pantomimski, s lepršavim humorom u kome je briljirala Nataša Bošković. Ravelov *Bolero*, u koji je Romanov uneo najviše novina, digao je publiku na noge. U moderne sisteme Dalkroza i Josa inkorporirao je španske elemente, a snažnom dinamikom kretanja grupe igrača doveo je predstavu do ekstatičnosti. *Bolero* je igran i posle Drugog svetskog rata. Bio je to apsolutni vrhunac beogradskog Baleta.

Fotografije (off): U predvečerje rata Anatolij Žukovski je premijerno izvodio domaća dela s ruralnom tematikom i folklornim motivima: *Oganj u planini* Pordesa i *Simfonijsko kolo* Gotovca.

Fotografije (off): Veliki umetnik nemačkog ekspresionizma Kurt Jos dolazi u Beograd sa svojom trupom na gostovanje 1937. godine. Svetomir Nastasijević je tada u *Pravdi* napisao: „Najveći uspeh ovog baleta i jeste u tome što je sve te raznorodne igrache stilove i njihove elemente spojio u jednu nerazdvojnu i izrazitu celinu, koja kroz majstorski neprimetnu tehničku povezanost ima i dovoljno unutarnjeg opravdanja.”

Fotografije (off): Apstraktni minimalisti, Klotilda i Aleksandar Saharov sa svojom predstavom doprineli su 1937. godine daljem upoznavanju Beograda s modernim evropskim stremljenjima.

Fotografije (off): Gostovanje beogradskog Baleta u Sofiji 1938. godine s delima *Đavo na selu*, *Žar-ptica* i *Čovek i kob* ocenjeno je kao pravi kulturni događaj u susednoj metropoli.

Fotografije (off): Pred sam rat, 1939, gostovanje u Frankfurtu, takođe s *Đavolom na selu*, značilo je dalju potvrdu vrednosti beogradskog Baleta. Kritičar dr Vilhelm Hendel napisao je: „Veliki jugoslovenski balet bio je ostvaren majstorski; igra je dar od Boga, ona je strasna čežnja za ritmičkom igrom.”

Insert iz filma (sinh.): Bombardovanje Beograda aprila 1941. godine i oštećenje Narodnog pozorišta, značili su prekid rada – za kratko vreme.

Fotografije (off): Anatolij Žukovski 1942. ponovo počinje da radi, kreira domaće delo *U dolini Morave* kompozitora Svetomira Nastasijevića i balet na muziku Johana Štrausa *Na baletskom času*. Posle premijere Anatolij Žukovski, Janja Vasiljeva, Jelena Korbe, Ira Vasiljeva i Dimitrije Parlić odlaze za Berlin.

Fotografije (off): Nataša Bošković, Miloš Ristić, Anica Prelić, Marina Olenjina, Vera Kostić, Rut Niderbaher²⁸¹ i drugi ostaju. U teškim, ratnim uslovima, Nataša Bošković prvi put radi 1943. godine koreografiju *Karnevala* na Šumanovu muziku, a Miloš Ristić Vagnerov *Bahanal iste*, 1943. godine. Poslednja premijera u toku rata bila je s Ristićevim baletima *Fantastična simfonija* i *Čarobni dućan* 1944. U mračnim danima okupacije to je značilo osveženje, ali i ovi sjajni umetnici uskoro odlaze za inostranstvo.

Fotografije, plakati (off): Tih teških godina, baletski umetnici su imali veliku koncertnu delatnost a otvarani su i privatni baletski studiji Radmile Cajić, Nine Kirsanove, zatim španski studio Olge Grbić Tores i moderni Smilje Mandukić.

Fotografije (off): Završio se jedan važan konstitutivni i razvojni period beogradskog Baleta. Kako je osnova Baleta Narodnog pozorišta bila ruska, odlaskom ovih umetnika ostala je velika praznina.

Fotografije (off): U toku rata, u partizanima, stvarao se jedan drugi, paralelni svet. Članovi pozorišta Narodnog oslobođenja Mira Sanjina, Anika Radošević i Žorž Skrigin igrali su karakterne plesove, ekspresionističkog izraza.

Govori Anika Radošević (sinhr.).

Fotografije (off): Nakon kraja rata oni koji su ostali u Beogradu – Nina Kirsanova, Anica Prelić, Rut Niderbaher Simić, Marina Olenjina, Vera Kostić, Tamara Polonska, Tatjana Akimfijeva, Jasmina Puljo, Mile Jovanović, Sima Laketić, Vladimir Lebedev, Anton Mirnij, i oni koji su došli iz partizana – Mira Sanjina, Anika Radošević, Žorž Skrigin, a zatim i Miki Momčilović, Branko Marković, Gradimir Hadži-Slavković, s entuzijazmom započinju da grade srušene umetničke mostove.

281 Kasnije Simić, Parlić, Parnel.

Fotografije za istoriju baleta u Srbiji

- I, Narodno pozorište, svi periodi od osnivanja, MPU²⁸²
I, stari Kolarac, MPU
I, Balet, zadnja, *Comoedia*, br. 14, 1. XII 1924, str. 26
I, Balet u našoj zemlji, *Comoedia*, br. 3, 2. XII 1923, str. 26
IV, Balet na turneji 1950.
I, Dečje fotografije, *Comoedia*, br. 16, 15. XII 1924, str. 28
I, Crtež Žedrinskog za *Ohridsku legendu* (Fortunato), *Comoedia*, br. 30, 22. III 1925, str. 16
II, Gostovanje baleta, povratak iz Sofije, 1938.
I, Glumačko-baletska škola, *Comoedia*, br. 5, 4. X 1925, str. 9
I, Glumačko-baletska škola, *Comoedia*, br. 15, 14. XII 1925, str. 13
I, Glumačko-baletska škola, *Comoedia*, br. 17, 28. XII 1925, str. 25
I, Škola Jelene Poljakove (3 kom), TP²⁸³ album
I, Škola Jelene Poljakove, *Silfide* (1 kom), MPU
IV, *Bahanal (Tanhojzer)*, Nina Kirsanova i Miloš Ristić, 1944, foto 1994, MPU
IV, *Balerina i banditi*, K. Obradović, Laketić, Mišković, 1946, MPU
IV, *Bolero*, Nataša Bošković, 1939, foto 1112, MPU
IV, *Čarobni dućan*, Vera Kostić, 1944, foto 1115, MPU (DŽ²⁸⁴)
III, *Čovek i kob*, Kirsanova i Žukovski, 1934, foto 236, MPU
III, *Čovek i kob*, Kirsanova i Harmoš, 1934, foto 1967, MPU
III, *Čovek i kob*, Panajev, Živanović i Lankau, 1934, foto 131, MPU (DŽ)
II, *Dafnis i Kloe*, 1931, MPU
I, *Delija Krpa*, Kirsanova i Fortunato, foto 17, 590, MPU
I, *Delija Krpa i Žizela*, *Comoedia*, br. 34, 1926, naslovna
II, *Don Kihot*, 1931, MPU
II, *Don Kihot*, Kirsanova i Žukovski, 1931, foto 234, MPU
III, *Đavo na selu*, Tamara Polonska, 1938, TP
III, *Đavo na selu*, 1938, TP alb.
III, *Endimion*, 1934, MPU
I, *Harlekinada*, Nina Kirsanova i Aleksandar Fortunato, *Comoedia*, br. 31, 29. III 1925, str. 8
II, *Jesenja poema*, Kirsanova i Žukovski, 1934, foto 231, MPU
III, *Karneval*, 1943 (Vera Kostić i drugi) (1 kom), MPU
III, *Karneval*, 1943, Nataša Bošković (2 kom), MPU (ili u trupi Pavlove)
III, *Karneval*, Danica Živanović i Ratko Drndarević, 1943, foto 1180 (zaostavština DŽ)
IV, *Kineska priča*, 1955, MPU
II, *Konjić Vilenjak*, Margarita Froman i ansambl, 1929, MPU
II, *Konjić Vilenjak*, Nana Šilović, 1929, foto 1175, MPU
II, *Konjić Vilenjak*, Maks i Margarita Froman, 1929, orig. III/492, foto 76/3, MPU
II, *Konjić Vilenjak*, Kirsanova i Žukovski, 1933, foto 244, MPU
I, *Kopelija*, Riki Levi i Danica Živanović, 1924, foto 1174 (zaostavština DŽ), MPU
I, *Kopelija*, 1924 (2 kom), MPU
I, *Kopelija*, *Comoedia*, br. 24, 15. VI 1924. Nasl. 3, 4, 5

282 Muzej pozorišne umetnosti Srbije, Beograd.

283 Zaostavština Tamare Polonske.

284 Zaostavština Danice Živanović.

III, *Kopelija*, Sima Laketić (2 kom), MPU
 I, *Labudovo jezero* (posle predstave), foto 1000, MPU (zaostavština DŽ)
 I, *Labudovo jezero* (posle predstave), foto 1172, MPU (zaostavština DŽ)
 I, *Labudovo jezero*, španska igra, 1938, foto 1173, MPU
 II, *Licitarsko srce*, 1927 (2 kom, MPU)
 II, *Licitarsko srce*, Margarita i Maks Froman, TP i J. Korbe, 1927, TP
 II, *Licitarsko srce*, Margarita i Maks Froman, TP i J. Korbe, 1927, TP
 II, *Licitarsko srce*, Margarita i Maks Froman, 1927, orig. II/2191, foto 227, MPU
 II, *Licitarsko srce*, scenografija Vladimira Žedrinskog, 1927, orig. II/2195, foto 569, MPU
 IV, *Licitarsko srce*, 1951, MPU
 II, *Očarana lepotica*, ansambl, 1927, orig. II/221, foto 546, MPU
 II, *Očarana lepotica*, Danica Živanović, 1927, orig. II/2196, foto 542, MPU
 II, *Očarana lepotica*, ansambl proba, 1927, foto 997, MPU (DŽ)
 II, *Očarana lepotica*, ansambl, 1927, orig. II/223, foto 543, MPU
 II, *Očarana lepotica*, ansambl i kavaljeri, 1927, orig. II/224, foto 536, MPU
 III, *Oganj u planini*, 1941, MPU
 IV, *Ohridska legenda*, Tamara Polonska kao Rumunka, 1947, TP
 I, *Polovecke igre*, ansambl, 1925, orig. II/2216, foto 130, MPU
 I, *Polovecke igre*, Kirsanova i Fortunato, 1925, orig. II/2215, foto 135, MPU
 I, *Polovecke igre*, Kirsanova i Fortunato, 1925, orig. II/2221, foto 128, MPU
 I, *Polovecke igre*, *Comoedia*, br. 15, 14. XII 1925, str. 16, 17
 I, *Polovecke igre*, Miloš Ristić i Danica Živanović, 1925, MPU
 II, *Polovecke igre*, kor, Maks Froman, 1929, MPU
 II, *Polovecke igre*, Laketić, Eškenazi, Darui, 1929, MPU
 II, *Poziv na igru*, E. Dobjecka i A. Žukovski, 1930, MPU
 II, *Poziv na igru*, svi, 1930, MPU
 II, *Priča o Honzi*, Margarita i Maks Froman, 1929, MPU
 II, *Priča o Honzi*, Nataša Bošković i Anatolij Žukovski, 1929, MPU
 II, *Priča o Honzi*, Tamara Polonska i Jelena Korbe, 1929, TP
 II, *Priča o Honzi*, Tamara Polonska i Riki Levi, 1929, TP
 II, *Priča o Honzi*, 1929, TP
 II, *Priča o Honzi*, Nana Šilovic, 1929, MPU
 VI, *Ptico, ne sklapaj svoja krila*, Jovanka Bjegojević i Bora Mladenović, 1970, MPU
 I, *Silfide*, ansambl, 1923, film 56/29; 225, ploča 1127, MPU
 III, *Silfide*, za vreme rata, MPU
 IV, *Simfonija u C-duru*, 1953, MPU
 III, *Sonata velikog grada*, Laketić, Panajev, Ristić, 1934, MPU
 III, *Sonata velikog grada*, Kirsanova i Panajev, 1934, foto 1998, MPU (NK²⁸⁵)
 III, *Sonata velikog grada*, Kirsanova i Panajev, 1934, foto 205, MPU (NK)
 I, *Šeherezada*, ansambl, 1923, foto 29, MPU
 III, *Tamara*, Tamara Polonska kao Persijanka, 1939 (2 komada) TP
 II, *Trorogi šešir*, Žukovski i Danica Živanović, 1928, foto 1117, MPU
 IV, *Zlatna ribica*, 1951, MPU
 I, *Žizela*, Kirsanova i Fortunato, 1926, orig. II/2185, foto 914, MPU
 I, *Žizela*, Kirsanova i Fortunato, 1926, orig. II/2188, foto 912, MPU

285 Zaostavština Nine Kirsanove.

I, *Žizela*, Kirsanova i Fortunato, 1926, orig. II/2187, foto 913, MPU
 I, *Žizela*, ansambl (I čin), 1926, orig. II/2190, foto 97, MPU
 I, *Žizela*, 1926, MPU
 I, *Žizela* (pred premijeru), *Comoedia*, br. 33, 19. IV 1926, str. 20, 21
 I, *Žizela*, *Comoedia*, br. 35, 3. V 1926, str. 12, 13
 III, *U dolini Morave*, Miloš Ristić, 1942, orig. II/2225, foto 2/4, MPU
 III, *U dolini Morave*, ženski ansambl, 1942, orig. II/2227, foto 2/2, MPU
 III, *Vila lutaka*, Anatolij Žukovski, 1932, MPU
 II, Nataša Bošković, *Očarana lepotica*, 1927, orig. II/2229, foto 540, MPU
 II, Nataša Bošković, *Comoedia*, br. 3, 15. IX 1924, str. 8
 II, Nataša Bošković, *Comoedia*, br. 29, 22. III 1926, poslednja
 II, Nataša Bošković, 3 privatne, MPU
 II, Nataša Bošković (2 kom) MPU
 II, Nataša Bošković i Tamara Polonska, TP album
 II, Eleonora Dobjecka, grob, 1931, MPU
 I, Aleksandar Fortunato (14 kom) MPU
 I, Aleksandar Fortunato, poslednja, *Comoedia*, br. 15, 14. IV 1924.
 I, Aleksandar Fortunato i Nina Kirsanova, poslednja, *Comoedia*, br. 2, 26. XI 1923.
 I, Aleksandar Fortunato i Nina Kirsanova, *Comoedia*, br. 2, 8. IX 1924, str. 5
 II, Margarita i Maks Froman, *Šeherezada*, nasl. *Comoedia*, br. 14, 7. IV 1924.
 II, Margarita i Maks Froman, 1930, TP
 II, Margarita i Maks Froman, koncert, Moskva
 II, Margarita Froman, *Silfide*, 1917, Moskva
 II, Margarita Froman, *Konjić Vilenjak*, 1929 (1 kom), MPU
 II, Margarita Froman, 9 foto (3 solo, 2 portreta, 3 zajedničke sa Maksom, 1 zajednička sa Maksom i ansamblom „Petruška”)
 II, Margarita Froman i Mihail Mordkin, *Aziade*, 1917, Ruska enciklopedija, str. 484
 II, Margarita Froman, nasl. *Comoedia*, br. 40, 31. V 1925, str 27
 II, Margarita Froman, *Konjić Vilenjak*, 1929, MPU
 II, Margarita Froman
 II, Maks Froman, *Šeherezada*, MPU
 II, Maks Froman, *Kralj Kandavl*, Moskva
 I, Klavdija Isačenko, poza, Moskva
 III, Mile Jovanović, Danica Živanović, *Delija Krpa*, 1926, orig II/2168, foto 931, MPU
 II, Tamara Karsavina, *Comoedia*, br. 2, 14. I 1924, str 27
 II, Tamara Karsavina, portret, MPU
 II, Tamara Karsavina, Nataša Bošković, Jelena Poljakova (gostovanja) MPU
 II, Nina Kirsanova (37 kom) MPU
 II, Nina Kirsanova, nasl. *Comoedia*, br. 24, 15. VI 1924.
 II, Nina Kirsanova, *Kopelija*, nasl. *Comoedia*, br. 1, 14. IV 1924.
 II, Nina Kirsanova i Aleksandar Fortunato, *Comoedia*, br. 29, 15. III 1925, str. 4
 II, Nina Kirsanova, poslednja *Comoedia*, br. 29, 29. III 1925.
 II, Nina Kirsanova, *Polovecke igre*, *Comoedia*, br. 16, 21. XII 1925, str.19
 II, Nina Kirsanova i Aleksandar Fortunato, *Delija Krpa*, 1926, orig II/2171
 II, Nina Kirsanova i Žukovski, *Tajna piramide*, 1932, foto 1988, MPU
 II, Nina Kirsanova, *Tajna piramide*, proba, 1932, foto 226, MPU
 IV, Vera Kostić, portret

I, Rudolf Laban (igrači trupe), *Comoedia*, br. 20, 18. V 1924, str. 4 i 5
 I, Rudolf Laban (igrači trupe), *Comoedia*, br. 22, 1. VI 1924, str. 4 i 5
 I, Rudolf Laban (igrači trupe), *Comoedia*, br. 23, 8. VI 1924, str. 3, 4, i 5
 III, Riki Levi, figura
 III, Riki Levi, *Delija Krpa*, 1926, ploča 932, sign. prig II/2176, MPU
 III, Riki Levi i Danica Živanović, *Quo vadis*, 1924, orig I/2518, foto 273, MPU
 III, Riki Levi i Anatolij i Žukovski, „Tatarska igra”, MPU
 II, Živanović – Levi, *Comoedia*, br. 13, 31. III 1924, str. 25
 II, Živanović – Fortunato, *Comoedia*, br. 28, 15. III 1926, str. 9
 I, Maga Magzinović (Škola za ritmiku i plastiku), *Comoedia*, br. 15, 14. IV 1924, str. 29
 VI, Milorad Mišković, 1945 (15 kom) MPU
 III, Miša Panajev, *Labudovo jezero*, MPU
 III, Miša Panajev, *Šeherezada*, 1931, MPU
 III, Miša Panajev, opera *Kazanova*, 1932 (1 kom), MPU
 III, Miša Panajev i Nataša Bošković, opera *Kazanova*, 1932 (1 kom), MPU
 III, Miša Panajev, Nina Kirsanova, S. Laketić
 III, Ana Pavlova, *Comoedia*, br. 3, 15. IX 1924, str. 15, 16, 17.
 III, Ana Pavlova, doček trupe u Beogradu 1927, MPU
 III, Ana Pavlova, *Silfide*, trupa u Beogradu 1927, MPU
 III, Ana Pavlova, trupa u Beogradu 1927, MPU
 III, Ana Pavlova, ruske novine o njenoj smrti, 1934, MPU
 III, Ana Pavlova, portret, MPU
 I, Jelena Poljakova, MPU
 I, Jelena Poljakova, MPU
 I, Jelena Poljakova, MPU
 I, Jelena Poljakova, MPU
 I, Jelena Poljakova, MPU
 I, Jelena Poljakova, MPU
 I, Jelena Poljakova, MPU
 I, Jelena Poljakova, MPU
 I, Jelena Poljakova, MPU
 I, Jelena Poljakova, nasl., *Comoedia*, br. 23, 8. VI 1924.
 I, Jelena Poljakova (1 kom), slika baletskih diplomaca, Petrogradska škola, JŠ²⁸⁶
 I, Jelena Poljakova (1 kom), *Vila lutaka*, Petrograd, JŠ
 I, Jelena Poljakova (1 kom), poza, Petrograd, JŠ
 I, Jelena Poljakova (1 kom), poza, MPU
 II, Mihail Pijanovski, portret, 1931, MPU
 III, Prelić Anica, portret, MPU
 III, Prelić Anica, sa Milanom Bogdanovićem, MPU
 III, Prelić Anica, *Balerina i banditi*, MPU
 III, Prelić Anica, Sonja Lankau, Danica Živanović, *Valpurgijska noć*, 1927. ili 1932, foto 1192, MPU
 III, Miloš Ristić, *Balerina i banditi*, MPU
 III, Miloš Ristić, *Valpurgijska noć*, MPU
 III, Miloš Ristić, *Valpurgijska noć*, MPU
 III, Miloš Ristić, *Valpurgijska noć*, MPU
 III, Miloš Ristić, portret, TP

²⁸⁶ Zaostavština Jelene Šantić.

III, Miloš Ristić (i nepoznata balerina)
 III, Miloš Ristić, Danica Živanović i Mihail Panajev, portret, 1934, foto 1184, MPU
 III Miloš Ristić, I, *Polovecke igre*, oko 1939, foto 1127, MPU (DŽ)
 III, Ana Roje (učenica Poljakove) MPU
 III, Boris Romanov, portret, TP album
 III, Boris Romanov, Šut, *Paviljon Armide*, Trupa Djagiljeva, Petrograd
 II, Anton Romanovski, portret, 1931, MPU
 II, Sonja Stanisavljević i Nata Milošević, nasl. *Comoedia*, br. 1, 19. XI 1923.
 I, Sergej Strešnjev, *Comoedia*, br. 8, 20. X 1924, str. 8
 I, Sergej Strešnjev, poslednja *Comoedia*, br. 5, 4. X 1925.
 IV, Trninić – Kostić, koncert na Kolarcu, 1949, MPU
 IV, Dušan Trninić, Merkurije, 1949.
 III, Danica Živanović, Anica Prelić i Sonja Lankau, *Jesenja poema*, 1934, orig. III/490, foto 72/1, MPU
 III, Danica Živanović
 III, Danica Živanović
 III, Danica Živanović
 III, Anatolij Žukovski, *Faust*
 III, Anatolij Žukovski i Nataša Bošković, *Faust*, MPU
 III, Anatolij Žukovski, koncert 1942, foto 127, MPU
 III, Anatolij Žukovski, *Demon*, 1926, foto 1188, MPU
 IV, Jelena Vajs, Vera Kostić, Sima Laketić, MPU
 II, Fjodor Vasiljev, Kavaljer, *Uspavana lepotica*, Petrograd
 III, Janja Vasiljeva i Anatolij Žukovski, *Faust*, MPU
 III, Janja Vasiljeva, portret
 III, Janja Vasiljeva, portret

Kratak pregled razvoja baleta Narodnog pozorišta u Beogradu²⁸⁷

U osvit civilizacije, oko 6.000 godina pre nove ere, u Lepenskom viru nastala je skulptura šamana, za koga se pretpostavlja da je bio prvi ritualno-magijski igrač Balkanskog poluostrva. Na raskrsnici zapada, istoka, severa i juga susretale su se kulture Grka, Tračana, Dardanaca, Ilira, Avara, Sarmata, Rimljana i Slovena, koje su ostavile tragove u folkloru ovog podneblja. Pod uticajem Vizantije, na srednjovekovnim freskama ostale su zabeležene igre – između ostalog, na *Minhenskom psaltiru* (XIV vek), kao i na ciklusima *Ruganje Hristu* (XIV–XVI vek). Po dolasku Turaka razvijala se samo narodna igra, a od XIX veka i balske igre na dvorovima srpskih kneževa i kraljeva.

Prva scenska igra viđena je u Beogradu 1790. godine, kada je gostovala austrijska putujuća družina Johana Kunca, koja je u novoj džamiji igrala dramske i operne predstave, kao i komade s pevanjem i igranjem.

²⁸⁷ Tekst objavljen povodom 75 godina Baleta u monografiji: Jelena Šantić, *Dušan Trninić*, izd. Narodno pozorište, Beograd 1997, str. 190–195.

Narodno pozorište u Beogradu podigao je 1868. godine prosvećeni knez Mihailo Obrenović, ali se igrala samo drama i postojali su nagoveštaji formiranja buduće opere. U arhivama nema pomena o baletu.

Poznata Mod Alan dolazi u Beograd 1907. godine, igra svoj slobodni ples i izaziva uzbuđenje, ali tu još uvek nema nagoveštaja o baletu.

Maga Magazinović, učenica Maksa Rajnharta i Dalkroza, intelektualka i feministkinja, početkom veka plastičnom igrom unosi emancipatorski duh u građansku kulturu koja se tek razvijala.

Posle Oktobarske revolucije (1919) u beogradsko Narodno pozorište dolaze sjajni ruski umetnici koji stvaraju Operu i Balet. Moskovska glumica i poznavalac plastičnog plesa, Klavdija Isačenko, okuplja mlade balerine i radi koreografije za opere. Godine 1921. otvara se Glumačko-baletska škola. Ubrzo dolazi Jelena Poljakova, koja donosi svoje veliko iskustvo solistkinje Marijinskog imperatorskog baleta i *Ballets Russes* Sergeja Djagiljeva. U Beogradu, ona je primabalerina i pedagog. Prvu baletsku predstavu *Rskalo* (odlomci) postavlja 22. januara 1923, a prvo kompletno baletsko veče, *Silfide* i *Šeherezadu*, 19. marta 1923. godine. Poljakova je dobro poznavala rusku baletsku školu i delo Mihaila Fokina. Ubrzo, ona se opredelila samo za pedagogiju i odnegovala je nekoliko sjajnih generacija igrača. U to vreme prikazan je avangardni balet *Sobareva metla* na muziku Miloja Miljevića, čija je premijera bila 16. februara 1923. godine.

Dolaskom koreografa i šefa baleta Aleksandra Fortunata i primabalerine Nine Kirsanove balet se sve više profesionalizuje. Fortunato pravi svoje verzije celovečernih baleta: *Kopelije* (1924), *Labudovog jezera* (1925) i *Žizele* (1926).

Prvo originalno klasično baletsko delo je *Očarana lepotica* 1927. godine, koreografa Fjodora Vasiljeva, koji je poštovao klasični akademizam Marijusa Petipa. Predstava je imala izuzetan uspeh.

Margarita Froman, solistkinja Boljšoj teatra iz Moskve i *Ballets Russes* Sergeja Djagiljeva, ostavlja u nasleđe beogradskom Baletu veliki opus: *Licitarsko srce* (prvi nacionalni balet) na muziku Krešimira Baranovića (1927), *Rajmondu*, *Žar-pticu*, *Petrušku*, *Don Žuana*, *Trorogi šešir* (1928), *Konjića Vilenjaka* i *Priču o Honzi* (1929). Ponovo odlazi za Zagreb, ali se nakratko vraća u Beograd i tada postavlja *Rskala* i *Imbreka z nosom* (1937). Margarita Froman igra u svojim baletima s bratom Maksom.

Novi koreograf i šef baleta je Anton Romanovski, koji postavlja nekoliko baleta tokom sezone 1930/1931, od kojih su najznačajniji: *Žavota*, *Šeherezada* i *Dafnis i Kloe*. Ruska balerina Nina Kirsanova, posle smrti Ane Pavlove (1931), vraća se u Beograd i radi *Žizelu*, a Mstislav Pijanovski iste godine prenosi *Don Kihota*. Nina Kirsanova – tada i šef Baleta – kreira nekoliko baleta od kojih je neke poznavala iz repertoara Ane Pavlove, na primer *Tajnu piramide* (1932) i *Jesenju poemu* (1934). Sledeće, 1933. godine, Kirsanova radi jedan čin nacionalnog baleta *Ohridska legenda* na muziku Stevana Hristića, a 1934. godine unosi estetske novine inspirisana radom Leonida Mjasina i Kurta Josa. Njeni baleti *Čovek i kob* (*Les présages*), *Ljubav čarobnica* ili *Sonata velikog grada*, estetski su pomak ka modernijem shvatanju baleta u Jugoslaviji.

Prvi domaći koreografi koji rade u Beogradu su ekspresionistički autori Pia i Pino Mlakar. Oni rade koreografije za balete *Legenda o Josifu* i *Til Ojlenšpigel* (1934). Nešto kasnije ponovo su pozvani u Narodno pozorište i kreiraju antologijskog *Đavola na selu* (1939).

Prvak i šef beogradskog Baleta Anatolij Žukovski počinje da se bavi i koreografijom. Posle povratka s gostovanja u trupi Pukovnika de Bazila, u dogovoru s Mihailom Fokinom da po njegovom uzoru postavi *Zlatnog petla*, i Davidom Lišinom, koji mu takođe daje dopuštenje za koreobalet *Frančesku da Rimini*, Žukovski ostvaruje ove balete (1939).

Veliki uspeh postigao je poznati koreograf Boris Romanov takođe 1939. godine. Njegovi baleti *Balerina i banditi* i *Bolero* igraju se i posle Drugog svetskog rata.

Anatolij Žukovski, veliki istraživač jugoslovenskog folklora, pred sam rat 1941. godine pravi balete sa nacionalnom temom i muzikom *Simfonijsko kolo* i *Oganj u planini*.

U ovom periodu u Beogradu su gostovali veliki baletski umetnici: Ana Pavlova (1927), Tamara Karsavina (1928), trupe Rudolfa Labana (1924) i Kurta Josa (1933), kao i bračni par Klotilda i Aleksandar Saharov, apstraktni minimalisti (1930, 1937. i 1940).

Između dva svetska rata beogradski Balet je gostovao u Atini 1933, u Sofiji 1938. i u Frankfurtu 1939. godine. Ceo ovaj period formiranja, uspona i zrelosti ansambla obeležili su ruski baletski umetnici. Balet Narodnog pozorišta u prvoj fazi do Drugog svetskog rata gajio je klasičan stil, bio je u toku modernih reformi Mihaila Fokina i postfokinovskih kreacija, kao i istraživanja nacionalnih vrednosti da bi se stvorio nacionalni balet.

Za vreme nemačke okupacije baletske predstave se nakratko prekidaju, ali se ubrzo ponovo igraju. Posle premijere 1942. godine baleta *U dolini Morave*, koreograf Anatolij Žukovski, sa svojom suprugom Janjom Vasiljevom,²⁸⁸ Jelenom Korbe i Dimitrijem Parličem, odlazi za Beč. Beograd napušta i pedagog Jelena Poljakova. U Narodnom pozorištu primabalerina Nataša Bošković prvi put postavlja koreografiju za *Karneval* (1943), a Miloš Ristić za *Bahanal* (1943), *Fantastičnu simfoniju* i *Čarobni dućan* (1944), ali i oni pred kraj rata odlaze u inostranstvo.

U to isto ratno vreme, paralelno sa radom Baleta Narodnog pozorišta, u partizanima se osniva Pozorište narodnog oslobođenja u kome se neguje ekspresionistički i karakterni ples.

Posle završetka rata okupljaju se umetnici koji su ostali u Beogradu a dolaze i igrači iz Pozorišta narodnog oslobođenja. Javlja se nova energija i Balet se brzo konstituiše. Nina Kirsanova, koja je ostala u Beogradu, pravi balete *Na lepom plavom Dunavu* i *Drugu rapsodiju* (1946). Osniva se Odsek za balet na Muzičkoj akademiji, kao i Studio baleta pri Narodnom pozorištu. Od ove dve institucije stvorena je Državna baletska škola 1947. godine.

²⁸⁸ Kasnije su živeli u Menlo Parku, Kalifornija.

Prva velika premijera je *Ohridska legenda* na muziku Stevana Hristića u koreografiji Margarite Froman 1947. godine. Pia i Pino Mlakar stvaraju *Baladu o jednoj srednjovekovnoj ljubavi* (1950), a Nina Kirsanova *Labudovo jezero* (1951).

Dimitrije Parlić po povratku iz Zagreba (1946) kreira svoj prvi balet *Kopeliju* (1948), a zatim *Romeo i Juliju* (1949). On se dokazuje kao veoma talentovan autor i druga polovina našeg baletskog veka pripada njegovom stvaralaštvu. Njegovi baleti su između klasične tradicije i modernih stremljenja a po formi su u rasponu od drambaleta do apstrakcije. Najvažnije Parličeve koreografije za beogradski Balet su: *Licitarsko srce* (1951), *Perica i vuk* (1952), *Orfej, Jolanda, Simfonija u C-duru* (1953), *Kineska priča* (1955), *Arioso, Ljubav čarobnica, Kraljica ostrva* (1956), *Čudesni mandarin* (1957), *Rođendan infantkinje, Dvoboj Tankreda i Klorinde, Simfonijski triptihon* (1962), *Appassionato, Poljubac vile, Čovek pred ogledalom* (1964), *Romeo i Julija* (1965), *Baletske impresije, Vesela priča, Ohridska legenda* (1966), *Don Huan od Carise, Sebastijan, Šesta simfonija* (1968), *Labudovo jezero* (1970), *Bahus i Arijadna, Golem i Ana Karenjina* (1972), *Kineska priča* (1975), *Katarina Izmailova* (1977), *Kopelija* (1980), *Žar-ptica i Petruška* (1983), *Simfonijski triptihon* (1984) i *Ohridska legenda* (1985).

Radikalnije koreografske novine unosi prvakinja baleta Vera Kostić. Već prvim baletom apstraktne forme, *Vibracijama* (1959), ona je pokazala da ide neustaljenim putem. Iste godine za beogradski Balet radi *Susret u Luisvilu* i *Osvetu*, a zatim: *Žar-pticu* (1960), *Kopeliju* (1963), *San o ruži* (1966), *Petra Pana* (1969), *Ptico, ne sklapaj svoja krila* (1970), *Darinkin dar* i *Burevesnika* (1974) i *Karmen* (1976).

U posleratnom periodu mnogi strani koreografi obogatili su baletsku scenu Narodnog pozorišta brojnim delima. Leonid Lavrovski kreira *Žizelu* (1957), koja se i danas igra u istoj verziji. Rostislav Zaharov radi *Bahčisarajsku fontanu* (1961), Nina Anisimova *Pepeljugu* (1963), Abdurahman Kumisnjikov *Veče klasičnog baleta* (1966), Mario Pistoni *Bludnog sina* i *Spirituels* (1967), Olga Jordan *Začaranu lepoticu* (1968), Imre Ek *Ondinu* (1969), Serž Stefanski *Silfide* (1970), Petar Dobrijević prenosi Bežarov *Bolero* (1972), Žanin Šara pravi *Abraxas* (1973), Patriša Niri prenosi Balanšinov *Concerto barocco* i *Pas de deux* (1980), Piter Darel kreira *Hofmanove priče* (1981), Mikaela Atanasiu *Per Ginta* (1982) i *San letnje noći* (1987), Milko Šparemblek *Cattuli Carminu* i *Trijumf Afrodite* (1984), Andre Simon *Labudovo jezero* (1996). Veliki francusko-jugoslovenski igrač i koreograf Milorad Mišković kreira *Sida* (1971); Žarko Prebil, igrač, pedagog i koreograf iz Beograda, nastavio je internacionalnu karijeru u Italiji. U Narodnom pozorištu postavio je balete *Ščelkunčik* (1977), *Silfide* (1980) i ponovo *Ščelkunčik* (1983).

Poslednje godine rada Narodnog pozorišta pripadaju stvaralaštvu Lidije Pilipenko i Vladimira Logunova, koji je u svojoj redakciji napravio balete *Forma viva* (1979), *Licitarsko srce* (1981), *Don Kihota* (1987) i *Začaranu lepoticu* (1997).

Dugogodišnja prvakinja i direktor Baleta Lidija Pilipenko na beogradsku scenu Narodnog pozorišta postavila je *Banović Strahinju* (1981), *Jelisavetu* (1986), *Samsona i Dalilu* (1989), *Vaskrsenje* (1992), *Damu s kamelijama* (1994), *Ljubav čarobnicu* i *Šeherezadu* (1995).

Mnoge baletske zvezde gostovale su u Beogradu posle Drugog svetskog rata: Olga Lepešinska (1947), Margot Fontejn i Majkl Soms (1954), Margot Fontejn ponovo sa *Royal Balletom* (1966), Svetlana Berjozova (1955. i 1966), Klod Besi i Atilio

Labis (1961), Lijan Dajde i Mišel Reno (1962), Andrej Prokovski (1964), Maja Pliseca i Nikolaj Fadeječev (1964), a iz Boljšoj teatra Ekatarina Maksimova i Vladimir Vasiljev (1965), zatim Natalija Besmertnova (1970–1974), Nadežda Gračova (1994, 1995, 1997); takođe su gostovale velike baletske kompanije: Kineski klasični teatar (1955), Žan Babile i Američko baletsko pozorište (1956) sa igračima Rozelom Hajtauer, Norom Kej, Erikom Brunom... Dolaze i trupa Hozea Limona (1957), Teatar imena Kirov (nekadašnji i sadašnji Marijinski teatar) (1958), trupa Marte Grejam (1963), Kineski narodni teatar (1971)...

Beogradski Balet je imao veliku internacionalnu aktivnost. Česta gostovanja na svim značajnim baletskim festivalima Evrope govore da je u jednom periodu bio veoma poštovan u svetu. Balet Narodnog pozorišta nastupao je na pozorišnim scenama širom sveta: Edinburg (1951), Atina (1952), Ciri, Ženeva, Vizbaden, Salzburg (1953), Firenca, Beč (1955), ponovo Vizbaden (1956), Pariz, Atina (1957), Vizbaden, Lozana, Amsterdam, Hag, Roterdam, Brisel (1958), Vizbaden (1959), Monte Karlo, Varšava, Venecija (1960, 1961), Vizbaden, Kairo, Aleksandrija, Edinburg (1962), Atina, Beč, Tokio, Osaka (1964), Barselona, Madrid, Rim, Berlin, Lajpcig (1965), Venecija, Lozana, Palermo (1967. i ponovo 1968), Lozana (1969, 1971), Barselona (1974), Teheran, Napulj (1975), Katanija, Solun (1976), Dortmund (1978), Odesa, Moskva (1979), Sardinija, Segedin, Budimpešta (1986)...

Balet Narodnog pozorišta učestvovao je u operama, te je pobrao slavu u svetu sa *Poloveckim igrama (Knez Igor)*, *Valpurgijskom noći (Faust)*, *Hovanščinom*, *Prodanom nevestom*, *Zaljubljenim u tri narandže*, *Erom s onoga svijeta*...

U opštoj krizi, za vreme rata 1991/95, na tlu bivše Jugoslavije i beogradski Balet je prošao kroz period izolacije i gubitka kontakata sa baletskim umetnicima iz sveta.

Sadašnja aktivnost Baleta pruža nadu da će u skoroj budućnosti naši umetnici vratiti svoj međunarodni renome.

Pod uticajima ruskog drambaleta, s odblescima nemačkog ekspresionizma i francuskog modernog senzibiliteta, Balet Narodnog pozorišta je imao umetničku i kreativnu snagu da neguje klasični akademizam i nacionalne balete, ali i da energiju usmeri ka savremenijim vizijama.

Tradicija jugoslovenskog baleta u Narodnom pozorištu²⁸⁹

Repertoar baleta u Narodnom pozorištu u Beogradu je oduvek bio koncipiran na osnovama klasičnog akademizma, savremene svetske baletske literature i jugoslovenskog stvaralaštva. Narodna izvornost izražava kulturni identitet, tako da su bajke, legende i mitovi sa arhetipskim likovima i situacijama inspiracija za umetnike i time dosežu višu ravan života. Muzički i baletski stvaraoci koristili su taj narativni i igrački impuls našeg naroda i dugo godina istraživali razne mogućnosti izražavanja.

²⁸⁹ Predgovor u programu premijere predstave *Jelisaveta*, Narodno pozorište u Beogradu, 21. april 1986.

Prvi domaći balet na sceni Narodnog pozorišta je *Licitarsko srce*, libreto i muzika Krešimira Baranovića, koreografija Margarite Froman. Premijera je bila 10. decembra 1927. godine. Nova postavka ovog baleta izvedena je u koreografiji Dimitrija Parlića 1951. godine, a najnovija 1981, u koreografiji Vladimira Logunova. Sledeće premijerno izvođenje domaćeg baleta bilo je 1933. godine. Bila je to *Ohridska legenda* po libretu iz narodnih motiva, na muziku Stevana Hristića, u koreografiji Nine Kirsanove. Posleratna *Ohridska legenda*, u koreografiji Margarite Froman 1947. godine doživela je više od tri stotine izvođenja u zemlji i inostranstvu. Dimitrije Parlić je 1966. godine želeo da folklornu verziju približi savremenom gledaocu i baletizuje ovo delo. Zbog nespornosti oko autorskih prava kompozitora, balet se skida s repertoara. Godine 1978. Pia i Pino Mlakar, kao gosti Narodnog pozorišta, rade svoju koreografiju ovog baleta. Dimitrije Parlić, postići kompromis, godine 1985. pravi novu verziju *Ohridske legende* koju i danas gledamo.

Balet *Imbrek z nosom* prvi put je igran 1937, po libretu i muzici Krešimira Baranovića, u koreografiji Margarite Froman. Sledeće, 1938. godine, slovenački umetnici Pia i Pino Mlakar, tokom svoje velike turneje po Evropi, u Narodnom pozorištu – ostavljajući svoj autentični znak – rade balet *Đavo na selu*, da bi ga obnovili i doradili 1957. godine. Oni su libretisti, koreografi i igrači, dok je muziku komponovao Fran Lotka. Ovo delo se još igra u Jugoslaviji.

Do rata slede koreografski prikazi: *Oganj u planini*, libretiste i koreografa Anatolija Žukovskog, na muziku Alfreda Pordesa 1941. godine, a iste godine i *Simfonijsko kolo*, kao baletska apoteoza Jakova Gotovca, u postavci Anatolija Žukovskog. Branko Marković pravi svoje viđenje ovog baleta 1974. godine.

U ratnom periodu je samo 1942. godine prikazano jedno domaće delo, *U dolini Morave*, na muziku Svetomira Nastasijevića u koreografiji Anatolija Žukovskog. U tek oslobođenoj zemlji, balerina Pozorišta narodnog oslobođenja Mira Sanjina pravi simbolički prikaz *Poema*, na muziku Stanojla Rajičića. Premijera je održana 16. maja 1945. godine. Pia i Pino Mlakar ponovo rade u Narodnom pozorištu i 1950. izlaze s premijerom *Balade o srednjovekovnoj ljubavi* na muziku Frana Lotke. Bajka *Zlatna ribica*, po libretu i koreografiji Jelene Vajs i muzici Mihovila Logara, igrana je bezbroj puta od 1953. godine. Dimitrije Parlić dva puta radi svoj balet *Kineska priča* – 1955. i 1975. godine, na muziku Krešimira Baranovića. Prvo delo koreografa Vere Kostić *Vibracije*, na muziku Krešimira Pribeca, predstavlja novo shvatanje baleta kod nas. Akademik kompozitor Dušan Radić, u saradnji s Mirom Sanjinom, radi *Baladu o mesecu litalici* po libretu Bore Ćosića.

Dela *Simfonijski triptihon*, na muziku Petra Konjovića 1962. godine, a potom *Čovek pred ogledalom* 1964 (libreto Milka Šparembleka, muzika Milka Kelemena) predstavljaju vrhunac stvaralaštva možda najvećeg jugoslovenskog koreografa Dimitrija Parlića. U baletima *Petar Pan* (1969. i 1985, libreto i muzika Bruna Bje-linskog), *Ptico, ne sklapaj svoja krila* (na muziku Enrika Josifa, 1970) i *Vesnik bure* 1974 (na muziku Vojislava Vučkovića), ogledaju se dalja razmišljanja i odrednice Vere Kostić. Ovaj koreograf 1974. godine, u saradnji sa libretistom Božidarom Božovićem i kompozitorom Zoranom Hristićem, radi *Darinkin dar*, koji je značajan jer Darinkina tragedija u Drugom svetskom ratu, uz savremeni izraz, dobija univerzalnu vrednost i postaje mit.

Dimitrije Parlić, na osnovu priče Nikolaja Ljeskova, po naručenoj muzici Rudolfa Bručija, 1977. pravi *Katarinu Izmailovu*. Godine 1981. priređeno je Veče mladih autora koji su se opredelili za jugoslovenske stvaraoce. Lidija Pilipenko, na

muziku Zorana Erića koreografiše *Banović Strahinju*, Temira Pokorni na muziku Petra Konjovića – *Cigansku poemu* (po priči Maksima Gorkog *Makar Čudra*), a Vladimir Logunov *Licitarsko srce*.

U ovom pregledu jugoslovenskog baletskog stvaralaštva primećujemo nekoliko interesantnih činjenica i fenomena. Pojam jugoslovensko baletsko stvaralaštvo pre svega podrazumeva kompozitore. Muzički autori ovih baleta su tražili motive u romantičnim i idealizovanim prostorima našeg bogatog melosa i ritma. Bajke i narodne priče su uvek inspirativne. Prisutne su u ljudskoj podsvesti i sećanju. One, kao i igra, imaju zajedničku osobinu – indirektnost.

Ruski koreografi, sa svojim velikim iskustvom, superiorno su vladali baletskom scenom Narodnog pozorišta i oni su predstavljali sve nacionalne balete od 1927. do 1945. godine.

Posleratni i savremeni period je bogatiji domaćim delima. U novije vreme savremeni kompozitori nastoje da pobegnu od prepoznatljivijih i banalnih rešenja i približavaju se avangardi. Prateći tokove svetskih baletskih zbivanja, i naši koreografi žele da obogate baletsku leksiku i do kraja stilizuju korake narodne igre, unoseći ih kao elemente u baletski kodeks. Dimitrije Parlić i Vera Kostić u apstraktnom biću igre traže sintezu forme i sadržaja. Dobijamo savremeni jugoslovenski balet. Sadržaji nisu samo bajke ili priče, već i pisana libreta koja traže tumačenja savremenosti. Lidija Pilipenko se prva obratila epskoj narodnoj pesmi *Banović Strahinja*, dok je *Jelisaveta* naš jedini balet inspirisan dramskim delom. Na taj način se postavlja niz teorijskih pitanja na koja sama dela daju odgovore.

Ako neki baletski estetičari tvrde da je u svom ostvarivanju igra okrenuta samo sebi, onda je razigravanje forme jedini sadržaj, jer – ako se to shvati doslovno – onda je igra samo izraz zabave.

Da li klasična dramaturgija zahteva zakonitost koja otežava jezik igre i koja forma zadovoljava današnjeg gledaoca?

Moć igre kao „čulnog osećaja istine” sastoji se u tome da prikaže nevidljivo. Dramatični sukobi zbog ljubavi, vlasti, prevlasti, izdaje, oprostaja, rodoljublja i osećanja tragične krivice nisu samo reč, već više od toga – naš san o oslobađanju od krivice.

Repertoar Baleta Narodnog pozorišta od 1923. do 1998. godine²⁹⁰

1923. godina

1. *RSKALO (ŠČELKUNČIK)*, muzika: P. I. Čajkovski, koreografija: Jelena Poljakova, solisti: Jelena Poljakova, Sergej Strešnjev, Ana Jurenjeva, Marija Bologovska, Nataša Bošković. Premijera: 22. 1. 1923 (odlomci).
2. *ŠEHEREZADA*, muz. N. Rimski-Korsakov, kor. Jelena Poljakova, solisti: Jelena Poljakova, Marina Olenjina, Sergej Strešnjev. Prem. 19. 3. 1923.

²⁹⁰ Sastavila Milica Jovanović do 1972. godine, objavljeno u knjizi *Prvih sedamdeset godina – Balet Narodnog pozorišta*, izd. Narodno pozorište, Beograd, 1996; Jelena Šantić dopunila, pripremajući Istoriju i proslavu 75-godišnjice Baleta Narodnog pozorišta u Beogradu 1997/8.

3. *SILFIDE*, muz. P. I. Čajkovski i F. Šopen, kor. Jelena Poljakova, solisti: Jelena Poljakova, Marija Bologovska, Nataša Bošković, Sergej Strešnjev. Prem. 19. 3. 1923.

1924. godina

4. *KOPELIJA*, muz. L. Delib, kor. Aleksandar Fortunato, solisti: Nina Kirsanova, Aleksandar Fortunato, Vasilije Šumski. Prem. 11. 6. 1924.

1925. godina

5. *LABUDOVO JEZERO*, muz. P. I. Čajkovski, kor. Aleksandar Fortunato, solisti: Jelena Poljakova, Nina Kirsanova, Aleksandar Fortunato, Svetislav Milutinović. Prem. 29. 6. 1925.
6. *POLOVECKI LOGOR*, muz. A. P. Borodin, kor. Aleksandar Fortunato, solisti: Nina Kirsanova, Oleg Grebenščikov, Aleksandar Fortunato. Prem. 26. 11. 1925.

1926. godina

7. *ŽIZELA*, muz. A. Adam, kor. Aleksandar Fortunato, solisti: Nina Kirsanova, Vasilije Šumski, Aleksandar Fortunato, Jelena Poljakova. Prem. 24. 4. 1926.
8. *DELIJA KRPA U OČARANOM DVORCU*, muz. O. Nedbal, kor. Aleksandar Fortunato, solisti: Nina Kirsanova, Aleksandar Fortunato. Prem. 24. 4. 1926.

1927. godina

9. *OČARANA LEPOTICA*, muz. P. I. Čajkovski, kor. Fjodor Vasiljev, solisti: Jelena Poljakova, Maks Froman, Danica Živanović, Janja Vasiljeva, Mile Jovanović, Vladimir Bologovski. Prem. 16. 6. 1927.
10. *LEPTIRI*, muz. R. Šuman, kor. Margarita Froman, solisti: Margarita Froman. Prem. 10. 12. 1927.
11. *IGRAČKE*, muz. K. Debisi, kor. Margarita Froman, solisti: Margarita Froman, Maks Froman, Riki Levi, Olga Šmatkova. Prem. 10. 12. 1927.
12. *LICITARSKO SRCE*, muz. K. Baranović, kor. Margarita Froman, solisti: Margarita Froman, Maks Froman. Prem. 10. 12. 1927.

1928. godina

13. *RAJMONDA*, muz. A. Glazunov, kor. Margarita Froman, solisti: Margarita Froman, Maks Froman. Prem. 5. 4. 1928.
14. *ŽAR-PTICA*, muz. I. Stravinski, kor. Margarita Froman, solisti: Margarita Froman, Maks Froman, Janja Vasiljeva, Oleg Grebenščikov. Prem. 25. 6. 1928.
15. *PETRUŠKA*, muz. I. Stravinski, kor. Margarita Froman, solisti: Margarita Froman, Maks Froman, Anatolij Žukovski. Prem. 25. 6. 1928.
16. *DON ŽUAN*, muz. K. V. Gluk, kor. Margarita Froman, solisti: Maks Froman, Margarita Froman. Prem. 22. 12. 1928.
17. *TROROGI ŠEŠIR*, muz. M. de Falja, kor. Margarita Froman, solisti: Margarita Froman, Maks Froman. Prem. 22. 12. 1928.

1929. godina

18. *KONJIĆ VILENJAK*, muz. Č. Punji, kor. Margarita Froman, solisti: Margarita Froman, Maks Froman, Marina Olenjina. Prem. 14. 5. 1929.
19. *PRIČA O HONZI*, muz. O. Nedbal, kor. Margarita Froman, solisti: Margarita Froman, Maks Froman, Oleg Grebenščikov, Nikolaj Semenenko. Prem. 21. 12. 1929.

1930. godina

20. *MANEVRI NA SELU*, muz. J. Arnshajmer, kor. Anton Romanovski, *solisti*: Eleonora Dobjecka, Anton Romanovski, Marina Olenjina. *Prem.* 9. 10. 1930.
21. *POZIV NA IGRU*, muz. K. M. Veber, kor. Anton Romanovski, *solisti*: Eleonora Dobjecka, Anton Romanovski, Anatolij Žukovski. *Prem.* 9. 10. 1930.

1931. godina

22. *ŽAVOTA*, muz. K. Sen-Sans, kor. Anton Romanovski, *solisti*: Nataša Bošković, Anton Romanovski. *Prem.* 6. 4. 1931.
23. *ŠEHEREZADA*, muz. N. Rimski-Korsakov, kor. Anton Romanovski, *solisti*: Eleonora Dobjecka, Anton Romanovski. *Prem.* 6. 4. 1931.
24. *DAFNIS I KLOE*, muz. M. Ravel, kor. Anton Romanovski, *solisti*: Nataša Bošković, Anatolij Žukovski, Janja Vasiljeva. *Prem.* 23. 6. 1931.
25. *ŽIZELA*, muz. A. Adam, kor. Nina Kirsanova, *solisti*: Nina Kirsanova, Anatolij Žukovski, Janja Vasiljeva, Oskar Harmoš. *Prem.* 30. 6. 1931.
26. *DON KIHOT*, muz. L. Minkus, kor. Mstislav Pijanovski, *solisti*: Nina Kirsanova, Anatolij Žukovski. *Prem.* 14. 12. 1931.

1932. godina

27. *TAJNA PIRAMIDE*, muz. Čerepnjin, kor. Nina Kirsanova, *solisti*: Nina Kirsanova, Anatolij Žukovski, Janja Vasiljeva. *Prem.* 25. 6. 1932.
28. *CVEĆE MALE IDE*, muz. P. Klenau, kor. Nina Kirsanova, *solisti*: Nataša Bošković, Anatolij Žukovski. *Prem.* 19. 11. 1932.
29. *VILA LUTAKA*, muz. J. Bajer, kor. Nina Kirsanova, *solisti*: Nina Kirsanova. *Prem.* 19. 11. 1932.

1933. godina

30. *OHRIDSKA LEGENDA*, muz. S. Hristić, kor. Nina Kirsanova, *solisti*: Nina Kirsanova, Anatolij Žukovski, Janja Vasiljeva. *Prem.* 5. 4. 1933.

1934. godina

31. *ČOVEK I KOB*, muz. P. I. Čajkovski, kor. Nina Kirsanova (po L. Mjasinu), *solisti*: Marina Olenjina, Nataša Bošković, Janja Vasiljeva, Anatolij Žukovski, Oskar Harmoš, Mihail Panajev. *Prem.* 19. 1. 1934.
32. *LJUBAV ČAROBNICA*, muz. M. de Falja, kor. Nina Kirsanova, *solisti*: Nina Kirsanova, Marina Olenjina, Anatolij Žukovski, Aleksandar Dobrohotov. *Prem.* 19. 1. 1934.
33. *PRIČA O JOSIFU*, muz. R. Štraus, kor. Pia i Pino Mlakar, *solisti*: Pia Mlakar. *Prem.* 28. 3. 1934.
35. *JESENJA POEMA*, muz. F. Šopen, kor. Nina Kirsanova, *solisti*: Nina Kirsanova, Anatolij Žukovski, Mihail Panajev. *Prem.* 16. 6. 1934.
36. *SONATA VELIKOG GRADA*, muz. A. Tansman, kor. Nina Kirsanova, *solisti*: Nina Kirsanova, Anatolij Žukovski, Mihail Panajev. *Prem.* 16. 6. 1934.
37. *ŽIVOT JEDNOG DANA*, muz. A. Kugel, kor. Boris Knjazev, *solisti*: Marina Olenjina, Boris Knjazev. *Prem.* 29. 12. 1934.
38. *ENDIMION*, muz. M. D'Olon, kor. Boris Knjazev, *solisti*: Marina Olenjina, Boris Knjazev, Janja Vasiljeva, Anatolij Žukovski. *Prem.* 29. 12. 1934.

39. *MISLI (OBSESSION)*, muz. J. Sibelijus, Jarnefelt i Svendsen, kor. Boris Knjazev, *solisti*: Marina Olenjina, Boris Knjazev, Janja Vasiljeva, Anatolij Žukovski. *Prem.* 29. 12. 1934.

1937. godina

40. *RSKALO (ŠČELKUNČIK)*, muz. P. I. Čajkovski, kor. Margarita Froman, *solisti*: Nataša Bošković, Anatolij Žukovski, Oleg Grebenščikov. *Prem.* 24. 4. 1937.

41. *IMBREK Z NOSOM*, muz. K. Baranović, kor. Margarita Froman, *solisti*: Marina Olenjina, Oleg Grebenščikov, Anatolij Žukovski. *Prem.* 24. 4. 1937.

42. *NA KAVKAZU*, muz. M. M. Ipolitov-Ivanov, A. Rubinštajn, kor. Anatolij Žukovski, *solisti*: Anatolij Žukovski, Janja Vasiljeva, Anica Prelič, Marina Olenjina. *Prem.* 29. 6. 1937.

43. *POZIV NA IGRU*, muz. K. M. Veber, kor. Anatolij Žukovski, *solisti*: Janja Vasiljeva, Anatolij Žukovski. *Prem.* 29. 6. 1937.

44. *POLOVECKI LOGOR*, muz. A. P. Borodin, kor. Anatolij Žukovski (po M. Fokinu), *solisti*: Marina Olenjina, Janja Vasiljeva, Anatolij Žukovski. *Prem.* 29. 6. 1937.

45. *ARLEKINADA*, muz. R. Drigo, kor. Jelisaveta Nikolska, *solisti*: Nataša Bošković, Jelisaveta Nikolska. *Prem.* 30. 10. 1937.

46. *HAJDUCI*, muz. K. Šimanovski, kor. Jelisaveta Nikolska, *solisti*: Jelisaveta Nikolska, Karhanek, Marina Olenjina, Aleksandar Dobrohotov. *Prem.* 30. 10. 1937.

1938. godina

47. *ĐAVO NA SELU*, muz. F. Lotka, kor. Pia i Pino Mlakar, *solisti*: Pia Mlakar, Pino Mlakar, Oskar Harmoš, Marina Olenjina. *Prem.* 25. 3. 1938.

1939. godina

48. *FRANČESKA DA RIMINI*, muz. P. I. Čajkovski, kor. Anatolij Žukovski, *solisti*: Janja Vasiljeva, Anatolij Žukovski, Anica Prelič, Oleg Grebenščikov. *Prem.* 2. 6. 1939.

49. *ZLATNI PETAO*, muz. N. Rimski-Korsakov, kor. Anatolij Žukovski (po M. Fokinu), *solisti*: Nataša Bošković, Anatolij Žukovski, Oleg Grebenščikov, Jelena Korbe. *Prem.* 2. 6. 1939.

50. *TAMARA*, muz. M. A. Balakirjev, kor. Boris Romanov, *solisti*: Nataša Bošković, Anatolij Žukovski. *Prem.* 14. 10. 1939.

51. *BALERINA I BANDITI*, muz. V. A. Mocart, kor. Boris Romanov, *solisti*: Nataša Bošković, Anatolij Žukovski, Miloš Ristić, Anica Prelič. *Prem.* 14. 10. 1939.

52. *BOLERO*, muz. M. Ravel, kor. Boris Romanov, *solisti*: Anica Prelič, Anatolij Žukovski, Aleksandar Dobrohotov. *Prem.* 14. 10. 1939.

1941. godina

53. *OGANJ U PLANINI*, muz. A. Pordes, kor. Anatolij Žukovski, *solisti*: Anica Prelič, Miloš Ristić, Janja Vasiljeva, Aleksandar Dobrohotov. *Prem.* 15. 2. 1941.

54. *SIMFONIJSKO KOLO*, muz. J. Gotovac, kor. Anatolij Žukovski, *solisti*: Janja Vasiljeva, Miloš Ristić. *Prem.* 15. 2. 1941.

1942. godina

55. *U DOLINI MORAVE*, muz. S. Nastasijević, kor. Anatolij Žukovski, *solisti*: Janja Vasiljeva, Miloš Ristić. *Prem.* 3. 1. 1942.

56. *NA BALETSKOM ČASU*, muz. J. Laner i J. Štraus, kor. Anatolij Žukovski, *solisti*: Ira Vasiljeva, Miloš Ristić, Jelena Korbe, Vladimir Lebedev, Oleg Grebenščikov. *Prem.* 3. 1. 1942.

57. *SAN O RUŽI (Spectre de la Rose)*, muz. K. M. Veber, kor. Miloš Ristić (po M. Fokinu), *solisti*: Nataša Bošković, Miloš Ristić. *Prem.* 25. 3. 1942.

1943. godina

58. *BAHANAL*, muz. R. Wagner, kor. Miloš Ristić, *solisti*: Nada Arandžević, Miloš Ristić. *Prem.* 15. 2. 1943.

59. *BALERINA I BANDITI*, muz. V. A. Mocart, kor. Boris Romanov, *solisti*: Nada Arandžević, Miloš Ristić, Aleksandar Dobrohotov, Anica Prelić. *Prem.* 15. 2. 1943.

60. *POPODNE JEDNOG FAUNA*, muz. K. Debisi, kor. Miloš Ristić (po B. Nižinskoj), *solisti*: Miloš Ristić, Vera Kostić. *Prem.* 20. 11. 1943.

61. *KARNEVAL*, muz. R. Šuman, kor. Nataša Bošković, *solisti*: Nada Arandžević, Miloš Ristić, Mihailo Vasić, Danica Živanović, Vera Kostić, Katarina Simić.²⁹¹ *Prem.* 15. 12. 1943.

1944. godina

62. *FANTASTIČNA SIMFONIJA*, muz. H. Berlioz, kor. Miloš Ristić (po L. Mjasinu), *solisti*: Miloš Ristić, Nada Arandžević, Otilija Jezeršek,²⁹² Vera Kostić, Anica Prelić, Aleksandar Dobrohotov. *Prem.* 8. 4. 1944.

63. *ČAROBNI DUĆAN*, muz. Ć. Rosini, O. Respigi, kor. Miloš Ristić (po L. Mjasinu), *solisti*: Nada Arandžević, Miloš Ristić, Vera Kostić, Anica Prelić, Aleksandar Dobrohotov. *Prem.* 8. 4. 1944.

1945. godina

64. *POLOVECKI LOGOR*, muz. A. P. Borodin, kor. Georgij Skrigin (po M. Fokinu), *solisti*: Anica Prelić, Mira Sanjina, Georgij Skrigin. *Prem.* 7. 3. 1945.

65. *DIVERTISMAN*

Etida, muz. F. Šopen, kor. Mile Jovanović.

Fantazija, muz. S. Rajčić, kor. Mira Sanjina.

Largo, muz. F. Popi, kor. Mile Jovanović.

Crescendo, muz. Lason, kor. Marina Olenjina.

Adagio, muz. P. I. Čajkovski, kor. Marina Olenjina.

Polka, muz. J. Štraus, kor. Georgij Skrigin.

Solisti: Nada Arandžević, Katarina Simić, Vera Kostić, Jasmina Puljo, Mile Jovanović, Milorad Mišković, Milan Momčilović, Georgij Skrigin. *Prem.* 16. 5. 1945.

66. *POEMA*, muz. S. Rajčić, kor. Mira Sanjina, *solisti*: Mira Sanjina. *Prem.* 16. 5. 1945.

67. *ŠEHerezada*, muz. N. Rimski-Korsakov, kor. Marina Olenjina, *solisti*: Georgij Skrigin, Mira Sanjina, Anica Prelić, Oleg Grebenščikov. *Prem.* 16. 5. 1945.

68. *VALPURGIJSKA NOĆ*, muz. Š. Guno, kor. Boris Knjazev, *solisti*: Nada Arandžević, Vera Kostić, Tatjana Akimfijeva, Milorad Mišković, Sima Laketić. *Prem.* 10. 11. 1945.

²⁹¹ Rođena Rut Niderbajer, kasnije igrala i kao Rut Parlić i Rut Parnel.

²⁹² Otilija Tilka Jezeršek, kasnije poznata kao Olga Jakovljević.

69. *BALERINA I BANDITI*, muz. V. A. Mocart, kor. Anica Prelič (po B. Romanovu), *solisti*: Nada Arandžević, Aleksandar Dobrohotov, Anica Prelič, Radivoje Krstić. *Prem.* 10. 11. 1945.

70. *BOLERO*, muz. M. Ravel, kor. Boris Romanov, *solisti*: Anica Prelič, Aleksandar Dobrohotov, Slavko Eržen. *Prem.* 10. 11. 1945.

1946. godina

71. *SILFIDE*, muz. F. Šopen, kor. Nina Kirsanova (po M. Fokinu), *solisti*: Katarina Simić, Tatjana Akimfijeva, Katarina Obradović, Sima Laketić. *Prem.* 12. 10. 1946.

72. *PLAVI DUNAV*, muz. J. Štraus, kor. Nina Kirsanova, *solisti*: Nina Kirsanova, Dimitrije Parlič. *Prem.* 12. 10. 1946.

73. *DRUGA RAPSODIJA*, muz. F. List, kor. Nina Kirsanova, *solisti*: Anica Prelič, Aleksandar Dobrohotov, Milan Momčilović, Stefanija Crnjanska, Ivanka Dragutino-
vić. *Prem.* 12. 10. 1946.

1947. godina

74. *OHRIDSKA LEGENDA*, muz. S. Hristić, kor. Margarita Froman, *solisti*: Paula Selinšek, Dimitrije Parlič, Rut Parlič, Tatjana Akimfijeva. *Prem.* 9. 11. 1947.

1948. godina

75. *KOPELIJA*, muz. L. Delib, kor. Dimitrije Parlič, *solisti*: Rut Parlič, Dimitrije Parlič, Drago Pogačar. *Prem.* 21. 6. 1948.

1949. godina

76. *ROMEO I JULIJA*, muz. S. Prokofjev, kor. Dimitrije Parlič, *solisti*: Rut Parlič, Dimitrije Parlič, Dušan Trninić, Branko Marković, Jelena Vajs, Gradimir Hadži-
Slavković. *Prem.* 25. 6. 1949.

1950. godina

77. *BALADA O JEDNOJ SREDNJOVEKOVNOJ LJUBAVI*, muz. F. Lotka, kor. Pia i Pino Mlakar, *solisti*: Katarina Obradović, Branko Marković, Dušan Trninić. *Prem.* 19. 10. 1950.

1951. godina

78. *LICITARSKO SRCE*, muz. K. Baranović, kor. Dimitrije Parlič, *solisti*: Bojana Perić, Branko Marković. *Prem.* 15. 7. 1951.

79. *LABUDOVO JEZERO*, muz. P. I. Čajkovski, kor. Nina Kirsanova, *solisti*: Jovanka Bjegojević, Vera Kostić, Nina Kirsanova, Branko Marković, Anton Mirnij, Milan Momčilović. *Prem.* 18. 12. 1951.

1952. godina

80. *PERICA I VUK*, muz. S. Prokofjev, kor. Dimitrije Parlič, *solisti*: Živorad Mitrović, Rut Parlič. *Prem.* 25. 6. 1952.

81. *SALOMA*, muz. R. Štraus, kor. Mira Sanjina, *solisti*: Mira Sanjina, Milan Momčilović, Jelena Vajs. *Prem.* 25. 6. 1952.

1953. godina

82. *ORFEJ*, muz. I. Stravinski, kor. Dimitrije Parlić, *solisti*: Duška Sifnios, Dušan Trninić, Branko Marković. *Prem.* 30. 3. 1953.
83. *JOLANDA*, muz. M. Kalomiris, kor. Dimitrije Parlić, *solisti*: Jovanka Bjegojević, Branko Marković, Gradimir Hadži-Slavković. *Prem.* 30. 3. 1953.
84. *SIMFONIJA U C-DURU*, muz. Ž. Bize, kor. Dimitrije Parlić, *solisti*: Rut Parnel, Milica Jovanović, Katarina Obradović, Jovanka Bjegojević, Vera Kostić, Dušan Trninić, Branko Marković, Milan Momčilović. *Prem.* 30. 3. 1953.
85. *ŠPANSKI KAPRIČO*, muz. N. Rimski-Korsakov, kor. Jelena Vajs, *solisti*: Mira Sanjina, Dušan Trninić, Milan Momčilović. *Prem.* 11. 11. 1953.
86. *ZLATNA RIBICA*, muz. M. Logar, kor. Jelena Vajs, *solisti*: Rut Parnel, Milan Momčilović, Tamara Polonska, Katarina Obradović, Branko Marković. *Prem.* 11. 11. 1953.

1955. godina

87. *KINESKA PRIČA*, muz. K. Baranović, kor. Dimitrije Parlić, *solisti*: Rut Parnel, Jovanka Bjegojević, Milan Momčilović, Gradimir Hadži-Slavković. *Prem.* 30. 4. 1955.

1956. godina

88. *ARIOZO*, muz. I. Stravinski, kor. Dimitrije Parlić, *solisti*: Jovanka Bjegojević, Stevan Grebeldinger. *Prem.* 1. 3. 1956.
89. *LJUBAV ČAROBNICA*, muz. M. de Falja, kor. Dimitrije Parlić, *solisti*: Mira Sanjina, Dušan Trninić, Stevan Grebeldinger, Foska Harmel. *Prem.* 1. 3. 1956.
90. *KRALJICA OSTRVA*, muz. M. Tirije, kor. Dimitrije Parlić, *solisti*: Duška Sifnios, Vera Kostić, Katarina Obradović, Jovanka Bjegojević, Branko Marković. *Prem.* 1. 3. 1956.
91. *SILFIDE*, muz. F. Šopen, kor. Anica Prelić (po M. Fokinu), *solisti*: Duška Sifnios, Milica Jovanović, Katarina Obradović, Dušan Trninić. *Prem.* 21. 4. 1956.
92. *PLAVA PTICA (Pas de deux)*, muz. P. I. Čajkovski, kor. Anica Prelić (po M. Petipa), *solisti*: Milica Jovanović, Dušan Trninić. *Prem.* 21. 4. 1956.
93. *BOLERO*, muz. M. Ravel, kor. Anica Prelić (po B. Romanovu), *solisti*: Mira Sanjina, Milan Momčilović, Branko Marković. *Prem.* 21. 4. 1956.

1957. godina

94. *ČUDESNI MANDARIN*, muz. B. Bartok, kor. Dimitrije Parlić, *solisti*: Duška Sifnios, Stevan Grebeldinger, Gradimir Hadži-Slavković, Stevan Žunac, Borivoje Mladenović, Milan Momčilović, Jovan Despotović. *Prem.* 10. 2. 1957.
95. *ŽIZELA*, muz. A. Adam, kor. Leonid Lavrovski (po Koraliu, Perou i Petipa), *solisti*: Duška Sifnios, Stevan Grebeldinger, Vera Kostić, Gradimir Hadži-Slavković. *Prem.* 14. 4. 1957.
96. *ĐAVO NA SELU*, muz. F. Lotka, kor. Pia i Pino Mlakar, *solisti*: Duška Sifnios, Dušan Trninić, Katarina Obradović, Stevan Žunac. *Prem.* 20. 12. 1957.

1959. godina

97. *VIBRACIJE*, muz. K. Fribec, kor. Vera Kostić, *solisti*: Lidija Pilipenko, Katarina Obradović, Žarko Prebil, Borivoje Mladenović. *Prem.* 17. 1. 1959.

98. *OSVETA*, muz. A. Tomazi, kor. Vera Kostić, *solisti*: Višnja Đorđević, Žarko Prebil, Branko Marković, Gradimir Hadži-Slavković, Neda Čonić. *Prem.* 17. 1. 1959.
99. *SUSRET U LUISVILU*, muz. Ž. Iber, kor. Vera Kostić, *solisti*: Rut Parnel, Marjan Jaguš. *Prem.* 17. 1. 1959.

1960. godina

100. *ŽAR-PTICA*, muz. I. Stravinski, kor. Vera Kostić, *solisti*: Magdalena Janeva, Višnja Đorđević, Milan Momčilović, Žarko Prebil. *Prem.* 5. 5. 1960.
101. *BALADA O MESECU LUTALICI*, muz. D. Radić, kor. Mira Sanjina, *solisti*: Višnja Đorđević, Lidija Pilipenko, Marjan Jaguš, Stevan Žunac. *Prem.* 19. 10. 1960.

1961. godina

102. *BAHČISARAJSKA FONTANA*, muz. B. V. Asafjev, kor. Rostislav Zaharov, *solisti*: Višnja Đorđević, Katarina Obradović, Miodrag Panić, Gradimir Hadži-Slavković. *Prem.* 22. 4. 1961.

1962. godina

103. *ROĐENDAN INFANTKINJE*, muz. V. Fortner, kor. Dimitrije Parlić, *solisti*: Rut Parnel, Višnja Đorđević, Žarko Prebil. *Prem.* 14. 4. 1962.
104. *DVOBOJ TANKREDA I KLORINDE*, muz. R. de Banfild, kor. Dimitrije Parlić, *solisti*: Jovanka Bjegojević, Žarko Prebil. *Prem.* 14. 4. 1962.
105. *SIMFONIJSKI TRIPTIHON*, muz. P. Konjović, kor. Dimitrije Parlić, *solisti*: Jovanka Bjegojević, Katarina Obradović, Branko Marković, Žarko Prebil. *Prem.* 14. 4. 1962.

1963. godina

106. *KOPELIJA*, muz. L. Delib, kor. Vera Kostić, *solisti*: Lidija Pilipenko, Žarko Prebil, Milan Momčilović. *Prem.* 27. 2. 1963.
107. *PEPELJUGA*, muz. S. Prokofjev, kor. Nina Anisimova, *solisti*: Jovanka Bjegojević, Žarko Prebil, Lidija Pilipenko, Ljiljana Dulović, Milan Momčilović, Katarina Obradović. *Prem.* 19. 10. 1963.
108. *LJUBAV, TO JE GLAVNA STVAR* (muzička komedija – balet), muz. D. Radić, kor. Anika Radošević, *solisti*: Bojana Perić, Ivica Ganza. *Prem.* 15. 12. 1963.

1964. godina

109. *ČOVEK PRED OGLEDALOM*, muz. M. Kelemen, kor. Dimitrije Parlić, *solisti*: Višnja Đorđević, Dušan Trninić, Borivoje Mladenović. *Prem.* 26. 2. 1964.
110. *POLJUBAC VILE*, muz. I. Stravinski, kor. Dimitrije Parlić, *solisti*: Jovanka Bjegojević, Dušica Tomić, Paul Vondrak. *Prem.* 8. 12. 1964.
111. *APPASSIONATO*, muz. M. Kelemen, kor. Dimitrije Parlić, *solisti*: Jovanka Bjegojević, Višnja Đorđević, Ljiljana Dulović, Janka Atanasova, Nevena Mirić, Neda Čonić, Dušan Trninić. *Prem.* 9. 12. 1964.

1965. godina

112. *ROMEO I JULIJA*, muz. S. Prokofjev, kor. Dimitrije Parlić, *solisti*: Duška Sifnios, Žarko Prebil, Dušan Trninić, Branko Marković, Čedomir Dragičević, Lidija Pilipenko. *Prem.* 29. 3. 1965.

1966. godina

113. *BALETSKE IMPRESIJE*, muz. S. Prokofjev, kor. Dimitrije Parlić, *solisti*: Lidija Pilipenko, Višnja Đorđević, Dušica Tomić, Magdalena Janeva, Dušan Trninić, Vladimir Logunov, Aleksandar Veljković. *Prem.* 31. 1. 1966.
114. *DON KIHOT (Pas de deux)*, muz. L. Minkus, kor. Milica Jovanović (po M. Petipa), *solisti*: Lidija Pilipenko, Paul Vondrak. *Prem.* 31. 1. 1966.
115. *VESELA PRIČA*, muz. J. Štraus, kor. Dimitrije Parlić, *solisti*: Višnja Đorđević, Dušan Trninić. *Prem.* 31. 1. 1966.
116. *VEĆE KLASIČNOG BALETA*:
San o ruži, muz. K. M. Veber, kor. Vera Kostić (po M. Fokinu).
Plamen Pariza (Pas de deux), muz. B. Asafjev, kor. Vasili Vajnonen.
Bajadera (fragmenti), muz. L. Minkus, kor. Marijus Petipa.
Gusar (Pas de deux), muz. A. Adam, kor. Marijus Petipa.
Paviljon Armide, muz. N. Čerepnjin, kor. Mihail Fokin.
Gajane, muz. A. Hačaturjan, kor. Nina Anisimova.
Laurensija, muz. A. Krein, kor. Vahtang Čabukijani.
Ščelkunčik (fragmenti), muz. P. I. Čajkovski, kor. Vasili Vajnonen.
Nova koreografska redakcija Abdurahmana Kumisnjikova.
Solisti: Dušan Trninić, Dušica Tomić, Magdalena Janeva, Muhamed Imanić, Lidija Pilipenko, Aleksandar Veljković, Jelena Jovanović,²⁹³ Vladimir Logunov, Višnja Đorđević, Snežana Todorović. *Prem.* 18. 5. 1966.
117. *OHRIDSKA LEGENDA*, muz. S. Hristić, kor. Dimitrije Parlić, *solisti*: Višnja Đorđević, Borivoje Mladenović, Lidija Pilipenko, Branko Marković. *Prem.* 29. 12. 1966.

1967. godina

118. *BLUDNI SIN*, muz. S. Prokofjev, kor. Mario Pistoni, *solisti*: Mario Pistoni, Višnja Đorđević, *Prem.* 16. 4. 1967.
119. *SPIRITUELS*, muz. Morton Gud, kor. Mario Pistoni, *solisti*: Aleksandra Kostić, Janka Atanasova, Ivanka Lukateli, Višnja Đorđević. *Prem.* 16. 4. 1967.
120. *DVOBOJ TANKREDA I KLORINDE*, muz. R. de Banfild, kor. Dimitrije Parlić, *solisti*: Jovanka Bjegojević, Borivoje Mladenović. *Prem.* 16. 4. 1967.

1968. godina

121. *HUAN OD CARISE*, muz. V. Ek, kor. Dimitrije Parlić, *solisti*: Jovanka Bjegojević, Milorad Mišković, Dušan Trninić, Višnja Đorđević, Dušica Pavlović. *Prem.* 17. 1. 1968.
122. *ZAČARANA LEHOTICA*, muz. P. I. Čajkovski, kor. Olga Jordan (po M. Petipa), *solisti*: Višnja Đorđević, Dušan Trninić, Jelena Jovanović, Ljiljana Dulović, Lidija Pilipenko, Nedeljko Vojkić. *Prem.* 8. 7. 1968.
123. *SEBASTIJAN*, muz. Đ. K. Menoti, kor. Dimitrije Parlić, *solisti*: Nedeljko Vojkić, Jovanka Bjegojević, Borivoje Mladenović. *Prem.* 21. 12. 1968.
124. *ŠESTA SIMFONIJA*, muz. P. I. Čajkovski, kor. Dimitrije Parlić, *solisti*: Dušica Tomić, Višnja Đorđević, Lidija Pilipenko, Borivoje Mladenović, Nedeljko Vojkić. *Prem.* 21. 12. 1968.

²⁹³ Kasnije Jelena Šantić.

1969. godina

125. *ONDINA*, muz. H. V. Hence, kor. Imre Ek, *solisti*: Višnja Đorđević, Lidija Pilipenko, Borivoje Mladenović, Nedeljko Vojkić. *Prem.* 1. 3. 1969.
126. *PETAR PAN*, muz. B. Bjelinski, kor. Vera Kostić, *solisti*: Dušan Simić, Magdalena Janeva, Vesna Starčević, Leo Gašpić, Džems Lorens, Ljiljana Dulović. *Prem.* 24. 11. 1969.

1970. godina

127. *LABUDOVO JEZERO*, muz. P. I. Čajkovski, kor. Dimitrije Parlić, *solisti*: Dušica Tomić, Lidija Pilipenko, Radomir Vučić, Dušan Simić, Vladimir Pokorni. *Prem.* 16. 5. 1970.
128. *SILFIDE*, muz. F. Šopen, kor. Serž Stefanski (po M. Fokinu), *solisti*: Dušica Tomić, Ivanka Lukateli, Jelena Šantić, Serž Stefanski. *Prem.* 1. 7. 1970 (Kruševac) i 29. 10. 1970 (Beograd).
129. *PTICO, NE SKLAPAJ SVOJA KRILA*, muz. E. Josif, kor. Vera Kostić, *solisti*: Jovanka Bjegojević, Borivoje Mladenović, Dušan Simić. *Prem.* 7. 10. 1970.

1971. godina

130. *SID*, muz. Ž. Masne, kor. Milorad Mišković, *solisti*: Milorad Mišković, Višnja Đorđević, Dušica Tomić, Lidija Pilipenko. *Prem.* 11. 11. 1971.

1972. godina

131. *BAHUS I ARIJADNA*, muz. A. Rusel, kor. Dimitrije Parlić, *solisti*: Lidija Pilipenko, Radomir Vučić, Dušan Simić, Aleksandar Veljković. *Prem.* 18. 3. 1972.
132. *GOLEM*, muz. F. Bart, kor. Dimitrije Parlić, *solisti*: Jovanka Bjegojević, Borivoje Mladenović, Radomir Vučić, Marija Janković. *Prem.* 18. 3. 1972.
133. *BOLERO*, muz. M. Ravel, kor. Moris Bežar, *solisti*: Duška Sifnios. *Prem.* 18. 3. 1972.
134. *ANA KARENJINA*, muz. R. Šchedrin, kor. Dimitrije Parlić, *solisti*: Višnja Đorđević, Radomir Vučić, Vladimir Logunov, Dušan Simić, Marija Janković, Zoja Đoković. *Prem.* 23. 12. 1972.

1973. godina

135. *SIMFONIJA U C-DURU*, muz. Ž. Bize, kor. Dimitrije Parlić, *solisti*: Ivanka Lukateli, Vesna Lečić, Vera Filipović, Vladimir Pokorni, Jovan Despotović, Dragan Seferović, Višnja Đorđević, Radomir Vučić, Lidija Pilipenko, Dušan Simić. *Prem.* 23. 6. 1973.
136. *DON KIHOT*, muz. L. Minkus, kor. Doris Lejn (po M. Petipa), *solisti*: Lidija Pilipenko, Radomir Vučić. *Prem.* 23. 6. 1973.
137. *ABRAXAS*, muz. V. Ek, kor. Žanin Šara, *solisti*: Radomir Vučić, Duška Sifnios, Ivanka Lukateli, Dušica Tomić, Dušan Simić. *Prem.* 26. 12. 1973.

1974. godina

138. *VESNIK BURE*, muz. V. Vučković, kor. Vera Kostić, *solisti*: Ivanka Lukateli, Dragan Seferović. *Prem.* 7. 10. 1974.
139. *SIMFONIJSKO KOLO*, muz. J. Gotovac, kor. Branko Marković, *solisti*: Zoja Begoli, Dušan Simić. *Prem.* 7. 10. 1974.

140. *DARINKIN DAR*, muz. Z. Hristić, kor. Vera Kostić, *solisti*: Lidija Pilipenko, Krunoslav Simić, Sonja Vukićević, Spomenka Pantelić, Borivoje Mladenović. *Prem.* 7. 10. 1974.

1975. godina

141. *KINESKA PRIČA*, muz. K. Baranović, kor. Dimitrije Parlić, *solisti*: Ivanka Lukateli, Dušan Simić, Višnja Đorđević, Radomir Vučić. *Prem.* 29. 3. 1975.

1976. godina

142. *KARMEN*, muz. R. Ščedrin, Ž. Bize, kor. Vera Kostić, *solisti*: Lidija Pilipenko, Radomir Vučić, Borivoje Mladenović. *Prem.* 25. 2. 1976.

1977. godina

143. *KRCKO ORAŠČIĆ (ŠČELKUNČIK)*, muz. P. I. Čajkovski, kor. Žarko Prebil, *solisti*: Ivanka Lukateli, Aleksandar Izrailovski, Borivoje Mladenović. *Prem.* 19. 1. 1977.

144. *KATARINA IZMAILOVA 77*, muz. R. Bruči, kor. Dimitrije Parlić, *solisti*: Višnja Đorđević, Radomir Vučić, Borivoje Mladenović. *Prem.* 27. 11. 1977.

1978. godina

145. *OHRIDSKA LEGENDA*, muz. S. Hristić, kor. Pia i Pino Mlakar, *solisti*: Milica Bijelić, Ljiljana Šaranović, Borivoje Mladenović, Gordana Simić, Dušan Simić. *Prem.* 30. 10. 1978.

1979. godina

146. *ROMEO I JULIJA*, muz. S. Prokofjev, kor. Dimitrije Parlić, *solisti*: Dušica Tomić, Radomir Vučić, Aleksandar Izrailovski, Ljiljana Hmela, Borivoje Mladenović, Ranko Tomanović. *Prem.* 31. 1. 1979.

147. *FORMA VIVA*, muz. A. Vivaldi, kor. Vladimir Logunov, *solisti*: Milica Bijelić, Vesna Lečić, Ljiljana Hmela, Leo Gašpić, Ranko Tomanović. *Prem.* 30. 9. 1979.

148. *IGRA*, muz. K. Debisi, kor. Dušan Trninić, *solisti*: Sonja Vukićević, Aleksandar Izrailovski. *Prem.* 30. 9. 1979.

149. *LAS PASSIONES*, muz. M. de Falja, kor. Dušan Trninić, *solisti*: Sonja Vukićević, Jelena Šantić, Radomir Vučić, Dušan Simić. *Prem.* 30. 9. 1979.

1980. godina

150. *KOPELIJA*, muz. L. Delib, kor. Dimitrije Parlić, *solisti*: Milica Bijelić, Radomir Vučić, Vladimir Logunov. *Prem.* 14. 2. 1980.

151. *SILFIDE*, muz. F. Šopen, kor. Žarko Prebil (po M. Fokinu), *solisti*: Milica Bijelić, Jelena Šantić, Ljiljana Hmela, Aleksandar Izrailovski. *Prem.* 11. 12. 1980.

152. *PAS DE DEUX*, muz. P. I. Čajkovski, kor. Žorž Balanšin, *solisti*: Ljiljana Šaranović Nikolić, Dušan Simić. *Prem.* 11. 12. 1980.

153. *CONCERTO BAROCCO*, muz. J. S. Bah, kor. Žorž Balanšin, *solisti*: Ljiljana Šaranović Nikolić, Milica Bijelić, Ranko Tomanović. *Prem.* 11. 12. 1980.

1981. godina

154. *BANOVIĆ STRAHINJA*, muz. Z. Erić, kor. Lidija Pilipenko, *solisti*: Radomir Vučić, Marija Janković, Dušan Simić, Sonja Divac. *Prem.* 2. 4. 1981.

155. *CIGANSKA POEMA (MAKAR ČUDRA)*, muz. P. Konjović, kor. Temira Pokorni, *solisti*: Ivanka Lukateli, Vladimir Pokorni, Borivoje Mladenović. *Prem.* 2. 4. 1981.
156. *LICITARSKO SRCE*, muz. K. Baranović, kor. Vladimir Logunov, *solisti*: Milica Bijelić, Ranko Tomanović. *Prem.* 2. 4. 1981.
157. *HOFMANOVE PRIČE*, muz. Ž. Ofenbah, kor. Petar Darel, *solisti*: Dušan Simić, Zoja Begoli, Milica Bijelić, Jelena Šantić, Vladimir Logunov. *Prem.* 1. 10. 1981.

1982. godina

158. *OTELO JE UBIO DŽENIS*, muz. A. Vivaldi, A. Glazunov, A. Šenberg, Dž. Geršvin, V. Karlos, D. Rok, kor. Nada Kokotović, *solisti*: Ivanka Lukateli, Dinko Bogdanić. *Prem.* 15. 2. 1982.
159. *PER GINT*, muz. E. Grig, Dž. Vilijams, K. Debisi, K. Štokhauzen, kor. Mikaela Atanasiu, *solisti*: Radomir Vučić, Marija Janković, Zoja Begoli, Milica Bijelić, Vesna Lečić, Ljiljana Hmela, Borivoje Mladenović, Aleksandar Izrailovski. *Prem.* 8. 6. 1982.

1983. godina

160. *PETRUŠKA*, muz. I. Stravinski, kor. Dimitrije Parlić, *solisti*: Ivanka Lukateli, Dušan Simić, Radomir Vučić, *Prem.* 17. 1. 1983.
161. *ŽAR-PTICA*, muz. I. Stravinski, kor. Dimitrije Parlić, *solisti*: Ivanka Lukateli, Milica Bijelić, Radomir Vučić, Aleksandar Izrailovski. *Prem.* 17. 1. 1983.
162. *ŠČELKUNČIK (KRCKO ORAŠČIĆ)*, muz. P. I. Čajkovski, kor. Žarko Prebil, *solisti*: Ivanka Lukateli, Aleksandar Izrailovski, Jovan Suvačarević. *Prem.* 11. 6. 1983.

1984. godina

163. *POZIV NA IGRU (OD VALCERA DO BLUZA)*, muz. A. Hačaturjan, D. Šostakovič, G. Diniku, A. Dvoržak, F. Šopen, R. Konif, kor. Temira Pokorni, *solisti*: Ljiljana Šaranović, Borivoje Mladenović, Tanja Matejić, Vladimir Pokorni. *Prem.* 19. 2. 1984.
164. *SIMFONIJSKI TRIPTIHON*, muz. P. Konjović, kor. Dimitrije Parlić, *solisti*: Marija Janković, Zoja Begoli, Radomir Vučić, Dušan Simić. *Prem.* 8. 2. 1984 (Sarajevo) i 5. 4. 1984 (Beograd).
165. *CATTULI CARMINE*, muz. K. Orf, kor. Milko Šparemblek, *solisti*: Ivanka Lukateli, Ranko Tomanović, Vesna Lečić, Dušan Simić. *Prem.* 14. 6. 1984.
166. *TRIJUMF AFRODITE*, muz. K. Orf, kor. Milko Šparemblek, *solisti*: Sonja Vukićević, Radomir Vučić, Milica Bijelić. *Prem.* 14. 6. 1984.

1985. godina

167. *OHRIDSKA LEGENDA*, muz. S. Hristić, kor. Dimitrije Parlić, *solisti*: Vesna Lečić, Radomir Vučić, Ljiljana Šaranović, Marija Janković, Borivoje Mladenović. *Prem.* 7. 5. 1985.
168. *PETAR PAN*, muz. B. Bjelinski, kor. Vera Kostić, *solisti*: Dušan Simić, Ljiljana Šaranović, Milica Bijelić, Krunoslav Simić, Sonja Vukićević, Leo Gašpić. *Prem.* 3. 10. 1985.

1986. godina

169. *JELISAVETA*, muz. Z. Erić, kor. Lidija Pilipenko, *solisti*: Ivanka Lukateli, Sonja Vukićević, Ranko Tomanović, Radomir Vučić, Nenad Jeremić, Krunoslav Simić, Vladimir Logunov. *Prem.* 21. 4. 1986.

1987. godina

170. *SAN LETNJE NOĆI*, muz. F. Mendelson, I. Tomit, M. Arnold, renesansna muzika, kor. Mikaela Atanasiu, *solisti*: Ivanka Lukateli, Aleksandar Izrailovski, Vesna Lečić, Borivoje Mladenović, Milica Bijelić, Ljiljana Šaranović, Krunoslav Simić, Ranko Tomanović. *Prem.* 10. 12. 1987.

1988. godina

171. *DON KIHOT*, muz. L. Minkus, kor. Vladimir Logunov (po Petipa i Gorskom), *solisti*: Ivanka Lukateli, Dušan Simić, Ašhen Ataljanc. *Prem.* 31. 5. 1988.

1989. godina

172. *SAMSON I DALILA*, muz. K. Sen-Sans, kor. Lidija Pilipenko, *solisti*: Ivanka Lukateli, Krunoslav Simić, Sonja Vukićević, Radomir Vučić. *Prem.* 11. 12. 1989.

1990. godina

173. *ZIMSKI SNOVI*, muz. P. I. Čajkovski, kor. Daril Grej, *solisti*: Milica Bijelić, Dušan Simić, Ašhen Ataljanc, Marija Janković, Gordana Simić, Nenad Jeremić, Bruno Verzino, Mihajlo Đurić. *Prem.* 8. 2. 1990.

1991. godina

174. *SENI* (scena iz baleta *Bajadera*), muz. L. Minkus, kor. Marius Petipa, *solisti*: Ašhen Ataljanc, Nenad Jeremić. *Prem.* 13. 4. 1991.

175. *POKAJNIK*, muz. S. Šepić, kor. Krunoslav Simić, *solisti*: Krunoslav Simić, Gordana Simić, Vesna Lečić. *Prem.* 13. 4. 1991.

176. *KARMEN*, muz. R. Ščedrin, Ž. Bize, kor. Vladimir Logunov, *solisti*: Duška Dragičević, Dušan Simić, Nenad Jeremić. *Prem.* 13. 4. 1991.

177. *ŽIZELA*, muz. A. Adam, kor. Leonid Lavrovski, *solisti*: Milica Bijelić, Ranko Tomanović, Ašhen Ataljanc, Stevan Hadži-Slavković. *Prem.* 27. 6. 1991.

178. *KOPELIJA*, muz. L. Delib, kor. Dimitrije Parlić, *solisti*: Milica Bijelić, Ranko Tomanović, Ratko Petrović. *Prem.* 19. 11. 1991.

1992. godina

179. *VASKRSENJE*, muz. G. Maler, kor. Lidija Pilipenko, *solisti*: Sonja Vukićević, Radomir Vučić, Svetozar Adamović, Konstantin Kostjukov, Milica Bijelić, Duška Dragičević, Gordana Simić, Konstantin Tešea, Stevan Hadži-Slavković. *Prem.* 16. 3. 1992.

1993. godina

180. *DAMA S KAMELIJAMA*, muz. Đ. Verdi, kor. Lidija Pilipenko, *solisti*: Konstantin Kostjukov, Duška Dragičević, Dušan Simić. *Prem.* 29. 3. 1993.

181. *ROMEO I JULIJA*, muz. S. Prokofjev, kor. Anatolij Šekera, *solisti*: Duška Dragičević, Konstantin Kostjukov, Konstantin Tešea, Nenad Jeremić, Denis Kasatkin, Paša Musić. *Prem.* 10. 6. 1993.

1994. godina

182. *LJUBAV ČAROBNICA*, muz. M. de Falja, kor. Lidija Pilipenko, *solisti*: Milica Bijelić, Denis Kasatkin, Konstantin Tešea, Maja Kovačević. *Prem.* 19. 5. 1994.

183. *ŠEHHEREZADA*, muz. N. Rimski-Korsakov, kor. Lidija Pilipenko, *solisti*: Duška Dragičević, Konstantin Kostjukov. *Prem.* 19. 5. 1994.

1995. godina

184. *LABUDOVO JEZERO*, muz. P. I. Čajkovski, kor. Simon Andre (po Ivanovu, Petipa, Gorskom), *solisti*: Anđela Đaković, Džef Anik, Stevan Hadži-Slavković, Svetozar Adamović. *Prem.* 11. 5. 1995.

1996. godina

185. *USPAVANA LEPTICA*, muz. P. I. Čajkovski, kor. Vladimir Logunov (po M. Petipa), *solisti*: Ašhen Ataljanc Beuk, Konstantin Kostjukov, Ružica Jovanović, Milica Antić, Jolanda Gromer i Saša Adamović. *Prem.* 23. 5. 1996.

1997. godina

186. *BAHČISARAJSKA FONTANA*, muz. B. Asafjev, kor. Robert Kljavin, *solisti*: Milica Bijelić, Konstantin Kostjukov, Duška Dragičević, Konstantin Tešea. *Prem.* 16. 1. 1997.

187. *ŽENA*, muz. S. Rahmanjinov (rapsodija na Paganinijevu temu), kor. Lidija Pilipenko, *solisti*: Ana Pavlović, Konstantin Kostjukov, Svetozar Adamović, Nenad Jeremić. *Prem.* 6. 11. 1997.

1998. godina

188. *LABUDOVO JEZERO*, muz. P. I. Čajkovski, kor. po Dimitriju Parliču, *solisti*: Duška Dragičević, Konstantin Kostjukov, Nenad Jeremić, Svetozar Adamović. *Prem.* 23. 4. 1998.

189. *VUKOVI*, muz. J. Brams, kor. Ditmar Sajfert, *solisti*: Duška Dragičević, Konstantin Kostjukov. *Prem.* 28. 11. 1998.

190. *POSVEĆENJE PROLEĆA*, muz. I. Stravinski, kor. Ditmar Sajfert, *solisti*: Mila Dragičević Savić, Konstantin Kostjukov, Denis Kasatkin, Svetozar Adamović. *Prem.* 28. 11. 1998.

* * *

Premijere na sceni *Krug 11* i na *Maloj sceni* „Raša Plaović”

Krug 11

1970. godina

1. *ZVEZDANI KRUG*, muz. T. Albinoni – K. Penderecki, kor. Vera Kostić, solisti: Jovanka Bjegojević, Borivoje Mladenović. Prem. 14. 10. 1970.

1972. godina

2. *U BAŠTAMA GRANADE*, muz. M. de Falja, Albeniz, Tarega, H. Rodrigo, E. Ros, kor. Dušan Trninić, solisti: Jelena Šantić, Dušan Trninić. Prem. 21. 12. 1972.

1974. godina

3. *STIHOVI, OBLICI – VERLEN*, muz. K. Debisi, G. Fore, kor. Mirjana Zdravković, solisti: Dušica Tomić, Borivoje Mladenović, Vesna Lečić, Zoja Begoli, Margareta Penov, Sonja Lapatanov, Vladimir Pokorni, Vladimir Logunov. Prem. 20. 12. 1974

Mala scena

1990. godina

1. *BES... KONAČNO*, muz. po izboru A. Izrailovskog, kor. Aleksandar Izrailovski, solisti: Aleksandar Izrailovski, Marija Milanović, Branislav Tojagić. Prem. 20. 9. 1990.

1991. godina

2. *SEĆANJA*, muz. V. A. Mocart, kor. Violeta Dubak, solisti: Jolanda Gromer, Svetlana Gurjanov, Ružica Selenić, Jasna Paunović, Svetozar Adamović, Saša Adamović. Prem. 1. 3. 1991.
3. *MRDANJE – CARPE DIEM*, muz. po izboru A. Izrailovskog, kor. Aleksandar Izrailovski, solisti: Aleksandar Izrailovski, Marija Milanović, Branislav Tojagić. Prem. 20. 10. 1991.

1995. godina

4. *MRVICA PRIJATELJSTVA*, muz. po izboru A. Izrailovskog, kor. Aleksandar Izrailovski, solisti: Marija Izrailovski, Aleksandar Izrailovski. Prem. 17. 11. 1995.

1996. godina

5. *PETI PULAR U EPIZODI „A, JA?”*, muz. po izboru A. Izrailovskog, kor. Aleksandar Izrailovski, solisti: Marija Izrailovski, Aleksandar Izrailovski, Siniša Petrović. Prem. 25. 10. 1996.

1998. godina

6. *KOPILE, OSAME (KOPILE i ŠIJA CRNE MAČKICE)* muz. T. Rosi, F. Martin, A Pijacola, kor. Isidora Stanišić, solisti: Bojana Mladenović, Goran Stanić, Isidora Stanišić, Svetozar Adamović. Prem. 26. 6. 1998.
7. *ŠIJA CRNE MAČKICE*, muz. Š. Toksik, kor. Bojana Mladenović, solisti: Isidora Stanišić, Božin Pavlovski. Prem. 26. 6. 1998.

Ruski balet²⁹⁴

Igračko i baletsko nasleđe su naš impuls, sećanje, naša istorija civilizacije. U sluhu sadašnjosti osećamo snagu preživelih formi. Igra je vitalna, duboko je u nama. Balet je – kao vrhunska umetnička igra, u svojoj krajnjoj estetizaciji i harmoniji – protivurečan. Čvrsta principijelnost i savršenstvo pružaju mu snagu hoda u vremenu, ali i doprinose krizi. Stvorene su mogućnosti za nove forme.

Melodičnost ruskog folklora, bogatstvo koraka, virtuoznost narodne igre utiču na umetnost ruskih stvaralaca. Ako nam srednjovekovno narodsko pozorište pruža radost pokreta, dvorska igra, kao društveni izraz aristokratije, unosi kodifikaciju koraka i prostora.

Na istorijskom putu stvaranja ruskog klasičnog akademizma, po principima francuske, toplije, zaokružene škole i italijanske virtuoznosti, niz velikih imena evropskog baletskog pozorišta XVIII i XIX veka dolazi u Petrograd i Moskvu. Oni čine temelj buduće velike tradicije ruskog baleta.

Francuski učitelj igre Lande osniva 1738. godine prvu baletsku školu u Petrogradu, da bi ona 1766. bila uključena u Direkciju Carskog teatra. Posle Oktobarske revolucije škola dobija ime Lenjingradsko akademsko-koreografsko učilište imena Vaganove. Ta institucija spada u najstarije baletske škole u svetu.

Balet je imao veliku popularnost tako da su sve čuvene plemićke porodice u Rusiji negovale svoje trupe: Šeremetjev, Golovkin... Dolazak Austrijanca Hilferdinga i Italijana Anđolinija krajem XVIII veka bio je značajan događaj za ruski balet. Klasicističke odlike ovih koreografa bili su baleti pantomime sa velikim pozama, mitološkim bićima, reminiscencijama na umetnost antike. U glomaznom, skupom i teškom dekoru događaju se scene u kojima je ansambl teško pokretan. Sve deluje pompezno. U protivteži strogom klasicizmu i njegovoj šemi, početkom XIX veka javljaju se u baletu nove tendencije razigranosti. Za razvoj koreografije i nalaženja novih odnosa između solista i ansambla, novih sadržaja i dramatizacije, veoma je zaslužan francuski koreograf i pedagog Šarl-Luj Didlo. Postavio je niz značajnih baleta: *Apolon i Dafne*, *Zefir i Flora*, *Raul od Kreme*. Time je bio otvoren put ka novoj estetizaciji – romantizmu.

Odrednica novog umetničkog senzibiliteta bila je duhovnost okrenuta čovekovom životu i doživljaju: heroji i heroine u poetičnoj uslovnosti stradaju od vanzemaljskih bića. Za te nove sadržaje bila su potrebna i nova izražajna sredstva. Da bi se dočaralo čovekovo stremljenje ka uzvišenosti, baletska tehnika postaje složenija, a da bi delovale vanzemaljski, vazdušasto, balerine se penju na prste. Stvara se iluzija pobede nad Zemljinom težom: bešumni, laki skokovi, dugo ostajanje na vrhovima prstiju, manje okreta i piruete. Igračka estetika precizira skrštene ruke na grudima kao simbol krsta u hrišćanstvu. Ruke su meke, zaobljene; telo kao da lebdi iznad zemlje. Forma predstave se učvršćuje na dva ili više činova. Pantomima objašnjava radnju i tako povezuje baletske segmente. Baletski ansambl dobija nešto veći značaj. Jednaki položaj ruku, simetričnost – služe kao okvir glavnim

294 Rukopis, decembar 1985; studija-sinopsis za autorsku emisiju Prvog programa Radio-televizije Beograd; urednik emisije Dževad Sabljaković, reditelj Milan Nikolić.

igračima. Principi igračko-simfonijskog dejstva utvrđeni su od strane koreografa Filipa Taljonija i njegove kćerke, čuvene balerine Marije Taljoni.

Sa malim zakašnjenjem u Rusiju stižu nove tendencije. Najveće zvezde te epohe su bile balerine Marija Taljoni i Fani Elsler. Tada u Rusiji sa velikim uspehom gostuju Čerito i Gran. Prvi učenici ruske škole – Gluškovski, Ablec, Kolosova, Istomina, Sankovska – postaju ljubimci publike. Ruski balet nikada nije potiskivao muškog igrača, kao što je to bilo na Zapadu, najverovatnije zbog toga što osnovu ruskog folklora predstavlja muška virtuoznost.

Godine 1841, kao vrhunac romantizma, održana je premijera *Žizele* u Pariškoj operi, na muziku Adama i po libretu Teofila Gotjea, inspirisanog Hajneovom pesmom o devojkama koje na dan venčanja umiru i postaju vile. Koreografiju su radili Žil Pero i Korali, a glavne uloge su bile poverene Karloti Grizi, koja je igrala Žizelu, i Lisjenu Petipa, koji je igrao Alberta. Grizi gostuje u Petrogradu i *Žizela* tada pušta korene u Rusiji. Nakon toga ona biva zaboravljena na Zapadu, dok je u Rusiji sačuvana, da bi je krajem XIX veka obnovio i sistematizovao čuveni Marijus Petipa, Lisjenov brat.

Početakom XX veka Mihail Fokin obnavlja *Žizelu* za trupu Sergeja Djagiljeva i vraća je Zapadnoj Evropi kao ruski balet. Tako je zahvaljujući ruskim koreografima *Žizela* sačuvana od zaborava, a genijalna koreografija dobila pun smisao. Drugi čin *Žizele* poseduje snažno simfonijsko jedinstvo dramaturgije i koreografije.

Ta tragična priča o uzvišenoj ljubavi, prevari, vernosti, oprostaju, žrtvovanju, ispričana samo jezikom baleta u drugom činu, otvorila je put daljem shvatanju baleta kao čiste igre i forme. Zato je i danas *Žizela* – naročito njen drugi čin – u celokupnoj baletskoj literaturi najizvođenije delo. Univerzalan jezik, bogat, harmoničan. Veliki značaj imala je i ruska balerina Elena Andrejevna, prva ruska Žizela, za koju je kritika govorila da poseduje istinitost doživljaja, pantomimičku izražajnost i vazdušastost igre. Svi veliki koreografi koji su radili u Rusiji pedesetih godina XIX veka pravili su balete za nju. Ona je gostovala i po Evropi.

Uticaj *Žizele* i dolazak u Rusiju koreografa Žila Peroa predstavljali su nastavak evropske baletske kulture, ali sa snažnim pečatom specifično ruskog podneblja.

Balet *Esmeralda* 1848. godine, na muziku Č. Punjija, koji je došao sa Peroom, trijumfuje u Rusiji. Taj balet se i danas igra, ali u redakcijama drugih koreografa. Godine 1851. postavlja se balet *Korsar*, na muziku Adama. Pero odlazi, ali je ostavio svoj pečat.

Sen-Leon, tvorac *Kopelije*, takođe gostuje u Rusiji, ostavljajući u nasleđe *Konjića Grbonjića*.

Dok je romantizam u agoniji i dok jačaju težnje ka naturalističkim i realističnijim izražajnim sredstvima, balet zadržava svoju prvobitnu ulogu: okrenut je sebi, zbog čega se pomalja kriza.

Godine 1847, na poziv Direkcije carskih pozorišta, u Petrograd dolazi koreograf i igrač, pomenuti Marijus Petipa, i tu ostaje sve do smrti 1910. godine. Sabirajući dotadašnje iskustvo romantizma, Petipa radi na obnovi i osvežavanju starih baleta, *Žizele*, *Esmeralde*, *Konjića Grbonjića*, dajući im lični pečat. Međutim, ono

što čini suštinu stvaralaštva ovog velikog čoveka jeste unapređivanje kompozicije predstave, nova dramaturgija, rađena u tesnoj saradnji sa kompozitorima (Glazunovim, Čajkovskim), unutrašnja struktura svakog čina. Sve to čini baletski jezik složenijim i sistematizuje korak i stil – stil klasičnog akademskog baleta.

Princip simfonijskog baleta, tako savršeno usklađen sa Čajkovskim i Glazunovim, ima muzičko-scensku strukturu od dva ili više činova. Svaki čin ima svoju unutrašnju formu u kojoj harmonično deluju solisti i ansambl. Svaka igra, solistička ili igra ansambla, ima opet svoju čvrstu strukturu i logiku. Solo varijacija je građena u sonatnom obliku: uvod, razvoj, glavna tema, razrešenje. Mala poza, mali korak, veliki korak, skok, okret, a od svih elemenata koordinacije i spoja koraka zavisi harmoničnost varijacija. Petipa je logiku doveo do savršenstva. Iz forme se kazuje sadržaj. Pantomima je samo pomoć ulogama. Umesto poetskog rečitativa dolazi scenska situacija.

Scenski prostor, iako simetričan, geometrijski, raščlanjava unutrašnju strukturu i ima poseban estetski značaj.

Baletski jezik, korak, stil – dobijaju stroge zakonitosti. Sama igra i njena kompozicija suština su akademskog klasičnog baleta. Emocije su utkane u dramsku radnju koja može biti tragična, komična, borbena i raznovrsna. I danas se teoretičari i istoričari bave analizama dela Petipa i uvek pronalaze mogućnosti za nove interpretacije.

Godine 1877. nastaje balet *Bajadera*, i u njemu kao zaseban čin *Igra senki* – biser baletske literature: arhitektonika, simetričnost, logika, jednostavnost, toplina. *Začarana lepotica*, iz 1890. godine, bajka je sa značenjem oslobađanja od tame i zastoja u razvoju. To je mit o probuđenoj lepotici-princezi, gde se Petipa opredelio za čistu igru, bez posebnog tumačenja i tu dostiže vrhunac celokupne forme dela. Harmonija odnosa činova, odnos igre ansambla i solista, muških i ženskih igara dovedeni su do perfekcije.

Godine 1895. nastaje novo remek-delo nasleđa klasičnog akademizma, *Labudovo jezero*. Iako su ga radila dvojica koreografa – Petipa i Lav Ivanov, delo ima monolitnost. Prvo je Lav Ivanov uradio čuveni drugi i četvrti čin (bele činove), a zatim Petipa – prvi i treći. Ako *Začarana lepotica* ima univerzalni jezik i značenje, *Labudovo jezero* je pravi „ruski balet”. Priča o labudu-devojci potiče iz staroruskih skaski. Koraci labudova su poreklom iz slovenskih horovođa. Borba dobra i zla, vernost i ljubav, religija i fatalizam – slovenska su suština.

Večne, arhetipske teme, kao što su život i smrt, oproštaj, vernost, javljaju se od II čina *Žizele* preko *Igre senki* do *Labudovog jezera*. Poetično-lirski adado odražava ljubav i odanost; igra malih labudova – drugarstvo i neraskidivost; igra tri labuda – večnu ženstvenost, a varijacije same Odete – očekivanu radost spašenja, koju donosi verna ljubav princa. Višeznačnost Crnog i Belog labuda leži u odnosu dobra i zla, kao novo, dramatično razrešenje.

Klasični balet nas navodi na pomisao da savršenstvo pokreta i forme postoji: zato je ovo nasleđe put ka razumevanju suštine igre.

Jedna od prekretnica za ruski balet bio je dolazak Šveđanina Kristijana Johanson, koji je saradivao sa Marijusom Petipa. On prenosi odlično sistematizovanu mušku igru i stvara, kao pedagog u Carskoj školi, najbolje igrače svoga vremena.

Primabalerina Kšesinska jedina je uspevala da tehnički dostigne italijanske balerine – Lenjani i Brijancu, jedno vreme angažovane u Petrogradu. Ljubavnica cara Nikolaja, a kasnije velikog kneza Andreja, čija postaje žena, Kšesinska je posle Oktobarske revolucije prenela u Francusku slavu ruske tradicije. Preobraženska, Egorova (Jegorova), Vladimirov – imena su drugih čuvenih igrača s kraja XIX i početka XX veka.

Lav Ivanov, značajan predstavnik ruske koreografije i saradnik Petipa, ostvario je *Ščelkunčika* (*Krcko Oraščić*), na muziku Čajkovskog, služeći se takođe tradicijom bajki, apstraktnim jezikom i višestrukim značenjima. Predstava je sačuvana do danas.

I danas u svetu legenda i pojam *Ruskog baleta*, Sergej Djagiljev je za sebe u pismu maćehi napisao: „Ja sam, pre svega, šarlatan, doduše pun zanosa. Drugo, veliki šarmer. Treće, nemam mnogo obraza. Četvrto, ja sam čovek s puno logike, ali s vrlo malo predrasuda. Peto, smatram da nisam stvarno obdaren. Ipak, mislim da sam upravo pronašao svoj pravi put, svoju vokaciju, svoje pravo JA, kao mecena. Imam sve što je potrebno, osim novca, ali i to će doći.”

Samosvesnost je očigledno bila svojstvena menadžeru-geniju ruskog baleta: Djagiljev nije bio samo mecena; on je bio inspirator novih događaja u svetu umetnosti počev od 1909. sve do 1929. godine, godine njegove smrti u Veneciji. On najpre u Rusiji izdaje časopis, a 1906. organizuje u Parizu izložbu portreta, potom je u Berlinu i Beču. U proleće 1907. organizuje u Parizu koncert, predstavljajući dela Glazunova, Rahmanjinova, Rimskog-Korsakova, kojom prilikom trijumfuje Fjodor Šaljapin. Pariz otkriva novu, nepoznatu Rusiju. Djagiljev, podstaknut uspehom, godine 1909. priređuje *La Saison – Ballets Russes*. Prvi repertoar čine kratki baleti (tada prihvaćeni kao nova forma): *Paviljon Armide*, *Kleopatra* i *Silfide* Fokina, zatim *Knez Igor*, *Divertisman*, *Festin/Praznik*, koreografa Petipa, Gorskog, Kšesinskog. Zvezde te sezone su igrači: Ana Pavlova, Tamara Karsavina i Vaclav Nižinski. Ređaju se sezone... Veliki baleti Marijusa Petipa (za koga tamošnje novine pišu da je brat velikog Lisjena!): *Labudovo jezero*, *Uspavana lepotica*, u redakciji Fokina, pravo su otkrovenje. Klasična tradicija živi i prenosi se u svet kao kodifikacija određenog stila. Djagiljev je svestan da je početkom veka dekadentni svet zasićen preestetizovanim forama. Izazov se traži u nepoznatim, egzotičnim civilizacijama, afričkim pre svega, kao što je to bio slučaj i sa drugim umetnostima, na primer sa slikarstvom i skulpturom.

Djagiljev oseća da je ruska narodna tradicija jaka u melodiji, ritmu, bogatstvu boje, folkloru i on svojim zauzimanjem doprinosi da se ostvari novi stil – moderna sinteza umetnosti, gde su sve komponente baletskog dela – teatra uopšte, važne i umetnički opravdane.

Taj prvi period stvaranja pripada i Igoru Stravinskom s njegovom revolucijom muzičke strukture, kao i kostimografima i scenografima: Leonu Bakstu, Mihailu Larionovu, Nataliji Gončarovoj i Aleksandru Benoa. Svi oni nose novo osećanje romantične atmosfere i snagu nove ruske pozorišne vizuelizacije. Taj stil postaje pomodan u Parizu, Londonu, Njujorku: od odeće, nameštaja, grafičkog dizajna, primenjene umetnosti – do načina života.

Scensko jedinstvo u mišljenju je jasno i umetnički opravdano. Uskoro Djagiljeva napuštaju koreografi, kostimografi i igrači. Prva odlazi Pavlova i traži sopstveni put, a zatim Karsavina. Onda dolazi nova zvezda, Olga Spesivceva, koja ponovo u repertoar unosi liričnost kao stil.

Djagiljev nastavlja sa svojim traganjima: nove forme su na pomolu. Mladi igrač Vaclav Nižinski želi da koreografiše u novom stilu, nastojeći da ode dalje od Fokina. Senzualna atmosfera i erotizirani pokreti na premijeri baleta *Popodne jednog fauna*, na muziku Kloda Debisija i u dekoru Leona Baksta 1912. godine, izazivaju javni skandal. Baletski jezik se napajao muzičko-vizuelnom teorijom Dalkroza i metodom euritmike. Godine 1913. u baletu *Posvećenje proleća* Igora Stravinskog (dekor Nikolaja Reriha) Nižinski se vraća paganskoj Rusiji i u primitivnom folkloru arhaičnih poza i moderne leksike govori o žrtvovanju devojke u proleće – cikličnom toku prirode. Muzika Stravinskog je puna oštrog ritma, jasnih obrisa tema i kontrastnih boja. Kažu da je Nižinski bio izuzetno talentovan i kao koreograf, ali teška mentalna bolest ga je omela u daljem radu.

Leonid Mjasin je pravi intelektualac baleta: on u *Paradi* Erika Satija postiže kubističko jedinstvo scene i koreografije. Slikar zavese i dekora bio je Pablo Píkaso. Koreografija donosi estetiku izlomljenih linija i novih prostora, inspirisanih kubizmom. Mjasin dosta eksperimentiše, ali se u daljem radu vraća simfonijskom baletu.

Koreografije Bronislave Nižinske se i danas igraju. To su baleti *Svadbe i Košute*.

Djagiljev daje novom saradniku, mladom Balanšinu, da koreografiše: godine 1928. nastao je balet *Apolon i muze* na muziku Igora Stravinskog, koji je i danas moderan balet, a 1929. stvoren je *Bludni sin* Sergeja Prokofjeva. Serž Lifar koreografijom baleta *Lisac* završava sezonu kod Djagiljeva, odlazi u Francusku i na ruskoj tradiciji nastavlja neoklasicizam. Novom pozorišnom tonu doprinose i drugi moderni kompozitori toga vremena: Pulenk, Rjeti, Sati, Prokofjev.

Poziv Píkasu, Derenu, Utrilu, Matisu, Braku, Koktou, Mirou, De Kiriku i Ruou da rade scenografije za balete Djagiljeva bio je izazov likovnosti da izađe iz dvodimenzionalnosti slike i uđe u treću dimenziju prostora pozorišta, a potom i u četvrtu – univezalnu, igru.

Velikoj slavi *Ruskog baleta* još više doprinosi individualnost Ane Pavlove. Ona je mit ovoga veka i merilo vrednosti igrača. Sa svojom trupom, u kojoj je sve bilo njoj podređeno, obilazila je svet. Repertoar se sastojao od numera, ali je njena bila igra... Na spoju vekova ona je sublimirala klasičnost Petipa i reformatorstvo Fokina, unoseći u *Smrt labuda* rusku posvećenost i sistematičnost, dah života i smrti, treperavost nade i uskrsnuće duha igre.

Odlazeći na sve četiri strane sveta, ruski igrači i koreografi trupe Djagiljeva donose sa sobom sjajnu rusku klasičnu formu i nove tendencije – Fokina, Mjasina, Balanšina. Engleski, francuski, američki baleti refleksije su ovog blistavog perioda s početka XX veka. To je evolucija.

Velika Oktobarska revolucija, revolucija ideje, revolucija misli, revolucija poezije, slike, zvuka: avangarda ranih decenija nudi nadu. U sovjetsku Rusiju, u ime slobode dolazi Isidora Dankan. Ona tu kratko boravi, ali njen duh slobodne igre ostaje.

U teškim, postrevolucionarnim vremenima, Lenjin se zalagao da se i balet i opera sačuvaju uprkos gladi, razorenoj zemlji i mnogim drugim potrebama.

Ministar Lunačarski nastoji da posle odlaska u svet najvećih igrača i koreografa novi sovjetski balet nastavi s radom. Nemaština nije onemogućila da se tokom sezona 1919–1920. godine izvede šezdesetak baletskih predstava. Pojavljuju se dva različita pristupa baletskom nasleđu: Fjodor Lopuhov, učenik Carske škole, 1921. godine obnavlja u Petrogradu, kasnije Lenjingradu, *Uspavanu lepoticu*, *Rajmondu*, *Konjića Grbonjića*, *Don Kihota*, *Ščelkunčika*, *Egipatske noći* i *Paviljon Armide*, trudeći se da sačuva autentičnost dela, misao autora i strukturu predstave. Čuva i unapređuje baletsku leksiku, ali uvek u skladu sa zahtevima originala. Bio je veliki protivnik osavremenjavanja klasične baletske literature. Sam je radio koreografije i eksperimentisao sa njima, i bio dalji prenosilac simfonijskog baleta kao simbioze muzike i koreografije.

Aleksandar Gorski u Moskvi radi eksperimente, jer Moskva je uvek bila demokratskija i otvorenija. Posle Oktobarske revolucije Gorski se uklapa u avangardne tendencije i stvara pod uticajem Dankanove. On modernizuje stare balette, smatrajući da će tako više odgovarati novom ukusu i novoj publici. Godine 1918, u prvom činu *Žizele* potenciran je socijalni momenat, dok u II činu vile nemaju strogost linija i formi; igra se u kostimima iz vremena Dankanove. Balet *Ščelkunčik* se tumači kao borba novih svetskih sila protiv mraka i tame. *Labudovo jezero* rade Gorski i reditelj Nemirovič-Dančenko na savremenim principima pozorišta: nastoje da postignu veću dramatičnost u tumačenju. Struktura postaje uprošćenija, igrači su nezadovoljni i protestuju. Među njima Tihomirov, Gelcer, Hajzen, Vaganova. Odlaze sjajni igrači – Spesivceva, Balanšin, Danilova i pridružuju se Djagiljevu u inostranstvu. Veliki pedagog tog vremena Agripina Vaganova priprema *Labudovo jezero* na principima klasičnog akademizma i sistematizuje školstvo. Ubrzo se vraćaju stari i oprobani pravci. Nove generacije igrača nosioci su stare škole, ali novog izraza. Novo društvo traži prepoznatljiv izraz: Marina Semjonova, Olga Jordan Čabukijani, Sergejev, Lepešinska, Meserer, Gabovič – nosioci su tog izraza. Muzika Asafjeva, Debisija i Glijera služi kao osnova za balette *Večno živi cveće*, *Crveni mak*, *Plamen Pariza*, *Bahčisarajska fontana*, *Izgubljene iluzije*, koji donose duh realizma u umetnosti. Koreografi Goleizovski, Zaharov, Diskovski, Lopuhov i Tihomirov obraćaju se alegoriji i simbolizmu. Godine 1940. drambalet *Romeo i Julija*, kompozitora Sergeja Prokofjeva, u koreografiji Leonida Lavrovskog, bio je veoma značajan za razvoj sovjetskog baleta. Romea igra Konstantin Sergejev, Juliju – Galina Ulanova, koja postaje zvezda i dugi niz godina je pojam liričnosti i poezije, koje unosi u univerzalni duh klasičnog baleta. Osećaj za lirske uloge (*Žizela*, *Labud*) donosi harmoničnost lepote, razigranosti i dramatičnosti. Godine 1956. prvo gostovanje Boljšoj teatra u Londonu je vrhunac slave Ulanove i baleta Sovjetskog Saveza. Ona postaje internacionalna veličina.

Veliki broj igrača (Miša Lavrovski, Fadeječev, Besmertnova, Maksimova, Vasiljev, Plisecka) dalji su nastavak te velike ruske tradicije. Igrači, čije je klasično obrazovanje stečeno u Rusiji (Nurejev, Barišnjikov, Makarova i Godunov), u svom kasnijem radu na Zapadu razvijaju poznati koncept ruskog baleta.

Savremena legenda svetskog baleta je Maja Plisecka. Njena bravurozna tehnika je samo uslov za umetničku nadgradnju. Izražajnost ruku i celog tela dobija razmere posebnog kvaliteta. Snagom izuzetne ličnosti ispunjava svaki pokret. Njene poze nisu zastoje, već aktivni nastavak unutrašnjih zbivanja. To je spoj tradicije klasičnog baleta i slobode savremenog načina izražavanja. „Svet se deli na ruske igrače, igrače i – ostali svet”, rekao je Arnold Haskel.

Koreograf Lavrovski nam je ostavio redigovanu *Žizelu*, čuvajući strogu principijelnost romantizma. Njegov koreografski opus je veliki i vodi ka savremenom stvaralaštvu Jurija Grigoroviča.

Kao što je već rečeno, ruski balet nikad nije zapostavljao mušku igru, kao što je to bio slučaj na Zapadu. Verovatno je ruski folklor, baziran na virtuoznosti muške igre, bio osnova za stvaranje klasične muške igre, koja je u baletu *Spartak*, na muziku Arama Hačaturjana, dostigla vrhunac.

Tradiciju treba poznavati, voleti i poštovati, ali je istovremeno i svesno nadograđivati i poboljšavati: to je odlika ruskog baleta.

Decembar 1985.



1973.



1974.

O VELIKIM LIČNOSTIMA IZ SVETA BALETA I IGRE

Poetika smrti kao deo bivstvovanja²⁹⁵

O Dimitriju Parliću

Naš koreograf Dimitrije Parlić je uvek osećao vreme u kojem živi. Autentična umetnička ekspresija, lepota i celokupna snaga, obeležja su stvaralaštva Dimitrija Parlića. Još značajnije je da su njegovi baleti po sadržaju, ideji i koreografskoj realizaciji misao i emocija čoveka. Na taj način Parlić izražava humanističko poimanje baleta.

Dimitrije Parlić je život posmatrao kao metaforu i tako je scenski prikazivao esencijalnu realnost. Egzistencijalna pitanja čoveka bila su u centru njegovog interesovanja, a smrt kao neodvojivi deo života bila je često i sublimat samog baleta. Ljubav, kao *spiritus movens* života, najčešća je tema njegovih dela. Uzbuđenje rađanja nekog novog sveta i bliskost smrti, Parlić nije izražavao mimetički, već je smrt za njega bila metaforična strana života. Isprepletani spoj Erosa i Tanatosa, osveta, fatalističko pristajanje na smrt, samoubistvo kao izbavljenje, razočaranje u sebe i ljubavna strast u umetničkim kreacijama našeg koreografa dobijaju esencijalno psihološko, sociološko i antropološko značenje.

Tema Parličevog baleta *Čudesni mandarin* na muziku Bele Bartoka je međusobna zavisnost Erosa i Tanatosa. Frojdov instinkt smrti ugrađen je u Mandarina (Stevan Grebeldinger²⁹⁶) koji je istovremeno i život i smrt, a Parlić ga obično karakterizuje kroz koreografske znake. Pristajanje na smrt ide samo uz ispunjenje erotske želje. Tri ritualna ubistva Mandarina, vešanjem, nožem i davljenjem, i njegovo ponovno rađanje kao inicijacija, uvod su u finalnu scenu kada Devojka (Duška Sifnios) shvata da treba da mu dozvoli ljubavni dodir, i da će samo tako biti spasena. U čulnom duetu i ekstatičnom kraju Mandarin treperi svakim delom tela i oseća oslobođeni libido kao svoj dobrovoljni kraj. Nož i uže nisu mogli da uguše jaku koncentraciju prisutnog Erosa, koji se pokazao jačim od Tanatosa. Moto *Čudesnog Mandarina* je Tanatos kao lepota života.

Scenu borbe i Klorindinu smrt u baletu *Dvoboj Tankreda i Klorinde* na muziku Rafaela de Banfilda, Parlić je kreirao velikim potezima i bogatim, baletskim rečnikom kao Armagedon – poslednju bitku. Sučeljavanje i dvoboj ratnika, Tankreda (Žarko Prebil) i Klorinde (Jovanka Bjegojević), koji se u zanosu patriotizma žrtvuju, pokazuju namere u kojima nema mesta strahu od smrti. Smrtno pogođena Klorinda skida šlem, kosa joj se raspliće i Tankred prepoznaje ženu koju voli. Ljubavni *adagio* je poslednji krik usamljenih duša. Klorindina smrt je ekspresivno doticanje ljudske nesreće u kojoj se spaja fizičko sa duhovnim.

Ubistvo u ljubavnoj strasti i njegov moralni čin, Dimitrije Parlić je dao u baletu *Golem* na muziku F. Barta. Jevrejski mitski heroj od zemlje Golem (Borivoje Mladenović), u nemogućnosti da kontroliše svoju snagu, u emotivnom duetu davi Devojku (Jovanka Bjegojević). On shvata šta je učinio i očajan se povlači ka

²⁹⁵ *Dimitrije Parlić*, prilog časopisa *Orchestra*, Beograd, februar 1997, str. 12–13. Tekst pročitao u Narodnom pozorištu 29. aprila 1997. na skupu povodom Svetskog dana igre, 80 godina od rođenja i 10 godina od smrti D. Parlića.

²⁹⁶ Navedeni su samo izvođači na premijerama.

brdu, ka beskonačnosti. Ljudi koji su to posmatrali skidaju mu jevrejsku zvezdu i on umire kao običan čovek. Čovek pripada zajednici do trenutka dok ne pregazi njene zakone: tada je ekskomuniciran. To je smrt za jedinku. U jednostavnom rediteljskom rešenju Parlić nalazi simboličku vrednost smrti.

Smrt Šekspirovih junaka Romea i Julije, Dimitrije Parlić je kreirao sa pravim dramskim nabojem. Tragični nesporazum i samoubistva lirskih ljubavnika nad odrom, koreograf je narativno rešio. Ugledavši usnulu Juliju (Rut Parnel), Romeo (Dimitrije Parlić) ubija se nožem pored nje. Julija se budi i shvata tragični kraj svoje ljubavi. On umire na njenim rukama, a ona isti nož zabija sebi u grudi. Poslednji dašak života je spoj njihovih ruku, u smrti postaju jedno telo i jedna duša.

Kao Sergej Prokofijev u muzici, i Parlić je za smrt drugih Šekspirovih junaka pronalazio koreografske znake, koji su odražavali karaktere tih likova.

U borbi sa Tibaldom (Branko Marković), Mercurije (Dušan Trninić) se ne plaši smrti. On je nadigrava, dok ne bude smrtno ranjen. U igri je umirao kao prisećanje na radost života i nepristajanje na smrt. Mekani nagib tela, ruku i šaka poetski su oživljavali dušu koja nestaje. Plastičnost duha odražavala se i u smrti Mercurija. Romeo sveti smrt svoga druga i u duelu mačem probada Tibalda. Smrt mladog robusnog plemića bila je psihološki i umetnički opravdana. Njegovo telo, kao zategnuta struna, odjekivalo je kao snažan udarac bubnja. To je bio izolovan, ekspresivan trzaj umirućeg Tibalda.

Koliko individua može da prevaziđe sebe i da u ubistvima traži svoje samopoštovanje, Parlić je pokazao u baletu *Katarina Izmailova* kompozitora Rudolfa Bručija. Neobuzdano i strasno vezana za svog slugu Sergeja (Radomir Vučić), Katarina (Višnja Đorđević) prvo daje otrov svekru, i u trenutku njegovog umiranja devojke trče sa raširenim maramama kao ptice. Ona sama s leđa prilazi Nećaku (Zorica Simić) i sa svojim novim mužem razapinje ga i okreće kao kotač. Sergej okreće nesretnog dečaka, dok ga Katarina ne udavi. Bahova fuga davala je ozbiljnost i tragičnost ovoj sceni punoj zločina. Proterani u Sibir, Katarina i Sergej doživljavaju i krah ljubavi. Ljubomorna i već opterećena zločinima, Katarina ne preza ni da ubije suparnicu Sonjičku (Ljiljana Šaranović). Folija i projekcije davali su atmosferu uzburkane sibirske reke, u kojoj nestaju dve žene koje se bore za muškarca. Nebeska pravda i krvavi rasplet su potrlali dubinu mraka ljudske prirode i zločina.

Aspekt fatalističkog pristajanja na smrt Dimitrije Parlić je obradio u baletu *Orfej* Igora Stravinskog. U sceni bahanalna u paklu, rastrzavanje Orfeja (Dušan Trninić) simbolička je smrt mitskog pevača. Anđeo smrti obuhvatio je i nosio Orfeja u besmrtnost. Orfički ritual bio je Parliću model za simboličku smrt.

U viziji odbleska ogledala ostareli Čovek (Dušan Trninić) vidi sebe kao mladog (Borivoje Mladenović), a kada se susretne sa realnošću, on doživljava fiktivnu smrt. To je tema baleta Dimitrija Parlića *Čovek pred ogledalom* na muziku kompozitora Milka Kelemena. Naš veliki koreograf je s ogromnom scenskom uverljivošću ušao u egzistencijalni problem ljudskog bekstva od starosti, to jest smrti.

Nasuprot tome, *Don Huan* (Milorad Mišković), bez straha od kazne i smrti, svojim nagonskim životom hrli ka besmrtnosti u Parlićevom baletu *Don Huan od Carise* na muziku Venera Eka. Ipak, na kraju, stiže ga osveta Viteza (Branko Marković), i to u drastičnom stisku ruke. Don Huana obuzima užas od smrti i on se predaje. Samo jedan snažan pokret bio je dovoljan da se iskaže da nijedno telo nije večno.

U baletu *Ana Karenjina* Rodiona Ščedrina fatum je dat kroz lik Sudbine (Dušan Simić), čime je Parlić iskazao osećaj da je ljudska sudbina u tuđim rukama. Ove niti vode Anu Karenjinu (Višnja Đorđević) u smrt. Prevarena i razočarana, Ana stoji na sredini scene, leđima okrenuta publici i polako ide ka dubini pozornice. Čuje se samo tutnjava voza. Sa druge strane šina, iz dubine silazi Sudbina, nosi fenjer i maše, kao da odbrojava sekunde. Zvuk se pojačava, iz daljine se pojavljuje jak snop svetla. Ana zakorači. Mrak i muk. Bez patetike, Ana Karenjina efektno i jednostavno, sa tri elementa, odlazi u legendarnu smrt.

Stroga, zatvorena atmosfera, želja za bekstvom, sputani eros, milje je u kome se kreću majka i ćerke u baletu *Napuštene*, kompozitora Milka Kelemena i koreografa Dimitrija Parlića. U krug bez izlaza dolazi Mladić (Dušan Trninić), koji sa sobom nosi nadu i lepotu ljubavi. Potisnuti svet ćerki se otvara i razočaranje je neminovno. Samoubistvo Najmlađe kćerke (Jovanka Bjegojević) njeno je izbjavljenje. Definitivno usamljena, u dubini crno-bele scene, ona se penje na veliku kuglu, koju odgurne nogom i ostaje obešena. Kugla se polako kotrlja prema gledalištu. Poetska jednostavnost do strukturalnosti obeležava ovaj vrhunski dramatični i u isto vreme transcendentni trenutak baleta.

Svet tragično izgubljenih iluzija i razočaranja u sebe, Parlić je kreirao za Rut Parnel kao Patuljka u baletu *Rođendan infantkinje* na muziku V. Fortnera. Nesretno zaljubljen, Patuljak u ogledalu ugleda dvojnika (Temira Pokorni), lik koji čini iste pokrete, i shvati da je grbavac sa druge strane – on sam. Ovaj čovečuljak, predodređen za smrt, duhovno ne može da prođe kroz ogledalo i prihvati realitet, te u beskrajnoj tuzi umire. Parlić je smrt Patuljka rešio nevelikim igračkim sredstvima, ali sa istinskom unutrašnjom dinamikom. Kao što bi rekao veliki Edgar Moren: „U čoveku smrt prebiva upravo onde gde se biološko spaja s antropološkim.”

U ovim i drugim baletima, esencijalna pitanja života i smrti Dimitrije Parlić je rešavao promišljenim rediteljskim postupkom, minimalističkom koreografijom ili samo pročišćenim pokretom i sve scene su bile snažne, različito dinamične, prostorno osmišljene, funkcionalne i ekspresivne. On je umetnički sublimirao sve slojeve ljudske psihe, traume, socijalne i društvene aspekte, kao i korene ljudskog bivstvovanja. Poetika smrti u baletima Dimitrija Parlića je vrhunac poimanja univerzalnog i humanističkog koncepta sveta.

Dimitrije Parlić (1916–1986)²⁹⁷

Vizionar između klasične tradicije i modernog senzibiliteta

Veliki baletski umetnici u svojoj istorijskoj memoriji nose i osećanje vremena u kome žive. Dimitrije Parlić je dao neizmeran doprinos jugoslovenskoj kulturi donoseći savremeni duh Evrope pedesetih i šezdesetih godina našeg veka. Tako je inicirao mnoge moderne forme i pokrete u Beogradu, ali i u celoj Jugoslaviji. Svakako, uticao je i na nov život koji se probijao iza zvaničnog socrealizma. Već tih godina Parlić je stvarao balete na muziku Prokofjeva, Stravinskog, Bartoka.

²⁹⁷ Predgovor za program *Labudovog jezera* P. I. Čajkovskog, Narodno pozorište, Beograd premijera 23. aprila 1998, s. p. Rekonstrukcija – koreografija prema Dimitriju Parliću.

Ako se uzme u obzir njegovo kratko učenje baleta, mora se primetiti da je Dimitrije Parlić sve nadoknadio inteligencijom, radoznalošću, intuicijom, a pre svega velikim talentom. Svojim životom i kreativnim radom pokazao je da je njegova egzistencija suštinski vezana za baletsku umetnost.

Koreografsko stvaralaštvo Parlića veoma je raznovrsno. Stvarao je celovečernje balete, klasične po formi, jasne priče, simetrične strukture, neoklasičnog baletskog jezika. Veliki opus čine jednočine kreacije po uzoru na fokinovske i postfokinovske balete. Umetnik je zalazio i u sferu apstraktnog.

U okviru zadatah formi, Parlić je uvek imao čvrstu dramaturško-rediteljsku liniju, kao najveću vrednost njegovih dela. Samu priču je iskazivao rediteljskim situacijama u kojima su pokreti tela pratili koncept predstave. Skoro je potpuno odbacio pantomimu. Tako se i u klasičnim predstavama približio savremenijem senzibilitetu. Bajke, mitovi, legende, savremene priče i dramatizacije poznatih literarnih dela, bili su inspiracija velikom koreografu.

Dimitrije Parlić se opredelio za različite žanrove: baletske drame, melodrame, komedije i pastorage. To su okviri u kojima je on stvarao novi, preoblikovani svet.

Posebno značajan deo Parlićevog stvaralaštva jesu koreografije rađene na muziku domaćih kompozitora i njegovo poimanje stilizacije nacionalnih igara Makedonije, Zagorja i južne Srbije. Značajki, s maštom, ukomponovao je folklorne elemente u baletsku tehniku, a otišao je i korak dalje. U apstrakciji tih elemenata i motiva našao je nov, moderan baletski jezik u kome je zadržao duh jugoslovenskog podneblja.

U scenskim rešenjima, Parlić je često koristio objekte simboličkih vrednosti: ogledalo je virtuelni odraz ličnosti koja sebe ne prihvata, kavez je znak gubitka dragocene slobode, kruna je opravdavanje pred sobom i drugim, oko je sveobuhvatni pogled sveta i simbol božanske spoznaje, lopta sadrži celovitost sveta u kome nema početka ni kraja, maska je arhetip prirode i njenog dvojnika. Da bi ostvario slojevitost tumačenja života, Parlić je dramaturški uvodio likove sudbine, vizije mladosti, anđele. Kreativni svet Dimitrija Parlića su realne ličnosti, mitološka i fantastična bića koja u imaginaciji lebde prostorima ispunjenim ljubavlju, ljubomorom, mržnjom, osvetom, pretnjom i smrću. Istančanim osećanjem gradio je likove, nijansirano je pravio karakterizaciju uloga, a svaka uloga je imala pravo mesto u kompoziciji dela. Uz velikog koreogafa stvorile su se sjajne ličnosti koje su svojim umećem inspirisale Parlića: Rut Parnel, Jovanka Bjegojević, Duška Sifnios, Višnja Đorđević, Lidija Pilipenko, Dušica Tomić, Ivanka Lukateli, Dušan Trninić, Milan Momčilović, Branko Marković, Stevan Grebeldinger, Žarko Prebil, Bori-voje Mladenović, Rade Vučić, Dušan Simić i drugi. Direktor Opere i dirigent Oskar Danon bio je snažna podrška Dimitriju Parliću. Ova uzajamna razmena energije i umetnosti dala je antologijske balete u istoriji beogradskog Baleta.

Posebnu pažnju Parlić je posvećivao vizuelizaciji predstave. Birao je saradnike koji su i sami bili snažni autori: Vladimir Žedrinski, Dušan Ristić, Milo Milunović, Mića Popović, Kšištof Pankijević, Kolja Milunović itd.

Igra nije jedini aksiom oko kojeg je Parlić stvarao svoj svet, već univerzalna sinkretička teatarska lepota sastavljena od igre, muzike i scenske vizuelizacije. Logičnost, snaga, koherencija unutrašnjih, povezujućih sila i utkana poetika, davali su harmoničnost i lepotu Parlićevim kreacijama.

Njegovi baleti nose ideju da je čovek onakav kakav jeste, čime je izrazio svoje humanističko poimanje baleta. U njegovom celokupnom stvaralaštvu provlače se niti čulnog osećanja. I zato se može reći da je Parlić pravi umetnik koji je sintetizovao baletski jezik i stvarnost, punu umetničke imaginacije, stvarajući jedan savremeniji svet. Svojim ostvarenjima Dimitrije Parlić napravio je prve proboje modernosti i demokratije pedesetih u beogradskoj i jugoslovenskoj kulturi.

Dušan Trninić – intuicija i poetika pokreta²⁹⁸

Fascinacija pozorištem i igrom

Pred Drugi svetski rat, u Banja Luci je igrana Šekspirova tragedija *Romeo i Julija*. U sali dečak oduševljeno prati glumca kretnjom, ljubavlju i emocijama, ostaje trajna fascinacija dečaka Dušana Trninića. Javila se želja da on sam kreira prazan prostor i da mu udahne dušu.

Dušan Trninić je rođen u Hrvatskoj Dubici, 17. juna 1928. godine. Porodica Trninić prelazi preko reke Une u Bosansku Dubicu gde Duško polazi u školu. Uskoro otac dobija posao u Banja Luci i cela porodica se tamo preseljava. U tom gradu se određuje životni put dečaka. Uzbuđen posle predstave *Romeo i Julija* danima imitira glumca Relju Đurića. Pokušava da igra sve likove tragedije, pokušava da dodirne nemogućno. Iako još nesvestan svojih mogućnosti, on oseća igru u teatru i dečjom maštom je izobražava. Verovatno se utapao u pozorišne snove kada je s kompletnom porodicom, na početku Drugog svetskog rata, odveden u ustaški logor u Slavonsku Požegu. Porodica se ipak spasava. Pušteni su i proterani u Srbiju.

Beograd, razrušen bombama 1941, polako vraća svoj nekadašnji ritam. Grad pokušava da nadigra veliku ratnu nesreću i život se vraća u sve njegove segmente.

Prvo Duškovo pitanje gazdarici, kod koje su se smestili, bilo je da li u Beogradu ima pozorište. San o teatarskoj igri je tako jak da dečak oseća da pripada jednom drugačijem svetu nego onom koji vidi oko sebe. Godine 1942. izašao je oglas za studio baleta Radmile Cajić, koja je pripremala na školovanje talentovane igrače. Susetka je odvela Duška i tako se on počeo približavati snu koji ga je privlačio. Potpuno je fasciniran španskim igrama na koncertu škole Olge Grbić Tores na Kolarčevom univerzitetu. Počinje da uči španske igre u njenom studiju. On brzo prihvata strogi španski ritam kao deo svog habitusa. Trninić odmah iskazuje poseban talenat ovladavanja sopstvenim telom kao instrumentom.

Prvi javni nastup Dušana Trninića bio je iste, 1942. godine, na koncertu na Kolarčevom univerzitetu sa školom Olge Grbić Tores u *Igri vatre* na muziku Manuela de Falje. Tu ga zapaža čuvena balerina i pedagog Nina Kirsanova, koja mu preporučuje da mora da nauči klasični balet da bi mogao da se posveti igri. On uzima časove kod nje i snažna volja ga vodi napred.

²⁹⁸ Izlaganje na naučnom skupu 125 godina Narodnog pozorišta u Beogradu, 16–19. novembra 1994, pod nazivom *Dušan Trninić – spoj klasične tehnike i moderne ekspresije*, objavljeno u *Zborniku: 125 godina Narodnog pozorišta u Beogradu*, Naučni skupovi SANU, knj. LXXXVI, knj. 4, Beograd 1997, str. 483–494.

Zabeležen je prvi nastup Trninića na plakatima Narodnog pozorišta. U nedelju, 18. marta 1945. godine u 10.30 h koncert u korist ranjenika: *Matine klasičnog i modernog baleta i španskih igara*. Učestvuju studija Nine Kirsanove, Radmile Cajić, Smiljane Mandukić i Olge Grbić Tores. Među učesnicima klasičnog dela vidimo Jovanku Bjegojević, Milorada Miškovića, Milana Momčilovića i druge. Kao učenik studija gospođe Tores, Duško nastupa u dve numere. Prva je solo igra *Faruka* na muziku Manuela de Falje, a druga grupna *Malagenja*, po španskim narodnim motivima.

Počinje rad Odseka baletske škole na Muzičkoj akademiji i Dušan Trninić nastavlja normalno baletsko školovanje kod Mileta Jovanovića. Paralelno s učenjem Trninić volonterski igra u Narodnom pozorištu od jeseni 1945. Od tada za njega postoji samo umetnička biografija: život se poistovećuje s igrom i njega možemo samo tako tumačiti. Snovi počinju da se ostvaruju.

U to vreme mnogi članovi predratnog baleta napustili su novu Jugoslaviju. Oslonac za nastavak predstava bili su igrači: Sima Laketić, Aleksandar Dobrohotov, Milan Momčilović, Radivoje Krstić, Anton Mirni, zatim dolaze Dimitrije Parlić, Milorad Mišković, Branko Marković i drugi. Šef baleta Žorž Skrigin došao je iz Pozorišta narodnog oslobođenja, postavlja *Polovecki logor* i igra neke solističke uloge. Trninić nastupa u ansamblu u baletima, divertismanima i operama: *Valpurgijska noć*, *Balerina i banditi*, *Bolero*, a zatim 1946. godine u *Šeherezadi*, *Na lepom plavom Dunavu*, *Drugoj rapsodiji*. Prvi solo nastup imao je u operi *Prodana nevesta* u III činu.

Značajan uspeh Trninić postiže 1947. godine na svečanoj premijeri baleta Stevana Hristića i Margarite Froman *Ohridska legenda*. U divertismanu III čina on igra roba, mladog Grka. Sasvim je izvestan suptilan i autentičan talenat još uvek učenika Baletske škole.

Na predstavi Baletske škole Narodnog pozorišta, u utorak 29. juna 1948. učestvuju i učenici profesora Mileta Jovanovića sa odlomcima iz baleta *Začarana lepotica*. Dušan Trninić igra Princa a Branka Ferendino Auroru. Igraju i mnoge učenice, kasnije značajni umetnici Baleta Narodnog pozorišta.

Duško je od Milorada Jovanovića naučio preciznost, pedantnost i meru u baletu. Nina Kirsanova mu je usadila slobodu, širinu i otvorenost ka radosti igre.

Stiže i prvo priznanje talentovanom i vrednom igraču. Zaslužno dobija prvo mesto na takmičenju 1948. godine na Festivalu omladine Jugoslavije.

Dušan Trninić s mnogo ljubavi i entuzijazma, potrebnog u vremenima posle rata, učestvuje na mnogim baletskim koncertima i u obnavljanju Baleta Narodnog pozorišta. Dolaze novi igrači iz folklora i armijskog ansambla, izdvajaju se jake baletske individualnosti i Dimitrije Parlić počinje da se bavi koreografijom. Kao lucidan i talentovan umetnik, Parlić koristi igrače u onome u čemu su bili najbolji.

Godine 1949. Parlić koreografiše antologijsku predstavu *Romeo i Julija* na muziku Sergeja Prokofjeva. Julija je Rut Parlić a Dimitrije Parlić igra Romea; Dušan Trninić je Merkucije. Ova uloga predstavlja pravu prekretnicu u karijeri talentovanog mladog igrača. Duboku proživljenost Merkucija osetila je publika cele Jugoslavije, ali i Firence, Venecije, Osake, Tokija, Atine, Vizbadena, Lozane, Madrida i Barselone. Na festivalu u Lozani je pisano: „Merkucije (Dušan Trninić) eksplo-dira od vitalnosti, mladosti, poezije. On je zaista taj mladi hvalospevni pesnik – do

te mere da ga doživljavamo kao Romea – vidimo samo njega. On je, uostalom, jedini koji korektno igra. Osim toga, on sam dodaje onu bajkovitost koja je osnovna osobina Merkucija, onu prgavost koja od scene njegove smrti čini jedan od velikih trenutaka baleta.”

Trininićev Merkucije spada u kreativne vrhunce istorije našeg baleta. Za ovu ulogu on dobija 1950. godine nagradu Vlade Narodne Republike Srbije.

Svake sledeće godine Trninić kreira nove role i u raznovrsnim interpretacijama obogaćuje repertoar Narodnog pozorišta. Paž u *Baladi o srednjovekovnoj ljubavi* u koreografiji Pie i Pina Mlakara i Ciganin u *Licitarskom srcu* Krešimira Baranovića i Dimitrija Parlića, pružaju izuzetnu mogućnost mladom umetniku da razvije svoj mnogostruki talenat. Sa Mirom Sanjinom briljira u solističkim deonicama u operi *Karmen*. Kao Polovčanin u *Knezu Igoru* pobira hvale širom Evrope. Ovu ulogu će igrati preko dvadeset godina.

Prvi izlazak Baleta u inostranstvo 1951. godine, na Festivalu u Edinburgu, veliki je uspeh Narodnog pozorišta i Dušana Trninića.

Veoma skladne, proporcionalne građe, izduženih mišića i gipkih udova, Trininićevo telo je dovoljno plastično da prihvati stroge kanone baleta. On svakodnevno usavršava baletsku tehniku, jer zna da samo dobar skok i okret mogu da budu baza za suštinsko izražavanje igrom. Zato želi više i odlazi 1952. godine u Pariz na usavršavanje. Pariz pedesetih godina postaje centar baletskih zbivanja u svetu. Duško vežba kod čuvene primabalerine ruskog Imperatorskog baleta i miljenice Marijusa Petipa, Olge Preobraženske. U studiju Vaker uzima časove i kod takođe slavne Ruskinje Ljubov Jegorove. I profesor Pereti ga podučava i on ulazi u tajne italijanske baletske škole. Hitrina i zanoske (*batterie*) postaju njegova specijalnost. U Parizu upoznaje moderne izraze baleta i pun inspiracije, verno se vraća u Beograd.

U matičnom pozorištu Parlić priprema novu premijeru 1953. godine: nove zvezde i „idealni baletski par”, Duška Sifnios i Dušan Trninić, igraju Euridiku i Orfeja u baletu Igora Stravinskog *Orfej*. Neoklasičan balet i modernizam ulaze i u posleratno Narodno pozorište. U svakom novom baletu (*Simfonija u C-duru*, *Španski kapričo*, *Ljubav čarobnica*, *Pas de deux – Plava ptica*, *Silfide*) Trninić potvrđuje da je igrač visoke klase i da je posebna pojava u našem baletu. Česta gostovanja u inostranstvu i uspeh kod tamnošnje publike ukazuju da ovaj sjajni umetnik pleni u svim baletskim stilovima i žanrovima. Različit dijapazon uloga, njegova duhovna posvećenost igri i scenska sugestivnost imaju velikog odjeka u domaćoj i inostranoj štampi.

Njegov Romeo sa Duškom Sifnios kao Julijom zadivljuje Evropu.

Vojni rok i povreda noge nakratko odvajaju Trninića od scene. On se ipak brzo oporavlja i preuzima glavne uloge u *Žizeli* i *Čudesnom mandarinu*, koje igra sa svojom stalnom partnerkom Duškom Sifnios. Nove zrele uloge stvara sa strepnjom kreativne nesigurnosti a sa sugestivnošću velikog umetnika.

U inostranstvu Trniniću nude stalni angažman, ali on je veoma vezan za Beograd. Ovaj naš, sada već poznat umetnik, gostuje u svim velikim gradovima Jugoslavije – u Zagrebu, Skoplju, Sarajevu; Dubrovački festival ga dočekuje ovacijama. Pia i Pino Mlakar s Trninićem kao Markom i njihovom ćerkom, poznatom balerinom Veronikom Mlakar, koreografišu u Trstu *Ohridsku legendu*, a zatim otvaraju Festival na Križankama u Ljubljani.

Vera Kostić radi svoju prvu koreografiju, apstraktni balet *Vibracije*: za Dušana Trninića je to novo iskustvo i novo osećanje za igru. Godine 1959. on s Duškom Sifnios odlazi na stipendiju u London. Vežbaju u Kovent gardenu i nastupaju na televiziji.

Šezdesetih godina beogradski Balet ima veoma dobru reputaciju u zemlji i inostranstvu. Oskar Danon i Dimitrije Parlić pokazali su naš balet inostranstvu. U isto vreme Parlić donosi evropsku estetiku u Beograd. Trninić sve to prati i doprinosi da beogradski Balet dostigne svoj vrhunac. Savremeniji sadržaji, modernija tehnika i nova vizuelizacija jesu ono što obeležava sledeći period Baleta Narodnog pozorišta.

Dodekafonski balet Milka Kelemena i Dimitrija Parlića *Napuštene* pruža izuzetan materijal igračima. Apstraktna forma baleta s konkretnim sadržajem traži moderan senzibilitet. Duško nepogrešivo prilazi ulozi Mladića, koja sintetizuje savremenu leksiku, španski kôd i potrebnu distancu. Godine 1963. Trninić je u punoj kreativnoj zrelosti u baletu *Čovek pred ogledalom*. Ređaju se uloge i uspeši: on ponovo diže publiku na noge svojim Merkucijem. Obnovljen balet *Romeo i Julija* ima premijeru u Barseloni 1965. godine. Za špansku publiku beogradski Balet je otkrovenje.

Duško Trninić nikada nije odbijao uloge. I zato je za njega sasvim normalno da igra i u divertismanu koji je 1965. godine pripremio ruski pedagog Abdurahman Kumisnikov.

Veliki, spektakularni balet *Huan od Carise*, Parlić kreira 1966. godine. Trninić igra ulogu Dvorske lude. Duhovit i okretan, on dokazuje veliku kreativnost i vitalnost.

Gotovo tačno na svoj četrdeseti rođendan, 1968, Dušan Trninić interpretira princa Dezirea u *Začaranoj lepotici*, kao partner Višnji Đorđević.

Pored svih priznanja koje je dobio, velika svečanost je bila njegova proslava 25 godina rada u Narodnom pozorištu 1973. godine. I opet je igrao legendarnog Merkucija.

Beogradski Balet i dalje gostuje u inostranstvu. Trninić je zrela snaga tog Baleta i potvrda njegovog pravog kvaliteta. Kreativno uvek nemiran, on počinje da se bavi koreografijom, uglavnom na TV, u zabavnim emisijama.

Po ideji i u koreografiji Trninića prvi put se igra balet na Maloj sceni „Krug 11” Narodnog pozorišta 1973. godine: *U baštama Granade*. On u balet utkiva poeziju i muziku na gitari. Tema i duh su inspirisani motivima španskog podneblja. Publika i kritika su voleli ovo veče: odigrano je skoro sto predstava. Naš veliki umetnik dobija nagradu Pozorišne komune i te iste godine Orden zasluga za narod sa srebrnim zracima.

Poslednja odigrana uloga Trninića u Narodnom pozorištu je Karenjin u baletu *Ana Karenjina*, u koreografiji Dimitrija Parlića. S ovom predstavom Duško poslednji put gostuje sa Narodnim pozorištem u Teheranu 1976. godine.

Španski arhetip Trniniću postaje model i za koreografiju baleta *Las pasiones* na muziku De Falje, koji je premijerno izveden u Narodnom pozorištu 1978. godine.

Ovako bogata umetnička biografija i faktografija samo su deo jedne velike baletske ličnosti. Duško Trninić je sintetizovao baletsku tehniku, ličnu ekspresiju i nepogrešivom intuicijom kreirao raznovrsne likove. Njegova moć transcendencije je izuzetna a to je obeležje autentičnog stvaraoca.

Intuicija kao izvoriste stvaranja Dušana Trninića

Igra Dušana Trninića nije determinisana samim tehničkim izvođenjem. On poštuje principe klasičnog baleta: precizne osnovne pozicije ruku i nogu, pravilno postavljena bedra, ravan kičmeni stub kao osnova baletske tehnike, dosta snažna leđa, uranjajući *demiplié* i mekani *developpé*.

Skladna i proporcionalna telesna građa i fleksibilni udovi pogodni su za ovladavanje baletskom tehnikom. Piruete (*pirouettes*), turevi (*tours*), skokovi i svi drugi baletski elementi u izvođenju Trninića bili su pravilni, laki, ali nisu prelazili u virtuoznost. Ono što je besprekorno izvodio bile su zanoske (*batteries*) u svim varijantama. Hitrina, lak odskok od zemlje, brze promene nogu i suptilno udaranje noge o nogu s ispruženim stopalima, delovali su kao čipka.

Trninić nije rutinerski igrač. Sama igra identifikuje igrača, a mi opažamo i doživljavamo ono što je interakcija, tj. virtuelni entitet. On je umetnik koji je to potvrdio svojim vrhunskim kreacijama i tako ušao u suštinu ljudskog postojanja.

Činjenica je da je igra ontološki deo čovekovog bivstvovanja. Ritmovani pokret deo je ličnog instinkta čoveka, a igra njegov najdublji, arhetipski sloj.

Dušan Trninić prevodi taj osnovni instinkt u pokret. Intuicija, iracionalni deo njegove duše ukazuje mu put. To je projekcija nesvesnog. Duško baletskom tehnikom disciplinuje intuiciju i stvara dinamičku, pokretnu formu, igru.

Ako je instinkt usađen u kolektivno nesvesno, intuicija je individualna i zato se može govoriti o slobodi ličnosti, otvorenoj za nova iskustva. Trninić se najviše oslanja na intuiciju, a svoj racionalni aspekt zapostavlja. On se tako oseća sigurnijim, nema drugog izbora, a njegova karijera je potvrda za to. U toj slobodi on prevodi kroz baletsku tehniku svoj doživljeni pokret i tako daje kvalitativni značaj igri. Energetski naboj se sintetizuje u estetsku kategoriju. On deluje intuitivno, svesno eksternalizuje pokret, kao vrhunsku estetiku igre i baleta.

U svojoj igri Duško je veoma iskren. On ne želi da autoritarno nameće svoj model; on se raduje igri.

Kao i svi veliki umetnici, Trninić je okrenut sebi. Pre svega svom telu. Sopstveno telo je za njega izražajni instrument. On je objekat i subjekat koji u trenutku kreativnosti energetski objedinjuje telesnu memoriju i usmeren, preoblikovan libido (u Jungovom smislu).

Ovakva okrenutost sopstvenom telesnom izrazu imala je refleks na njegovo poimanje muzike. On je sledio muziku u melodijskom smislu, a ritmički onoliko koliko mu je ona bila neophodna. Pokrete je vajao unutaršnjom dinamikom. Takođe, veoma prisutna anima u njegovom sklopu doprinela je nekoj vrsti scenske samozaljubljenosti.

Dušan Trninić je uspeo da nađe harmoniju između svog unutarnjeg i spoljašnjeg sveta. Njegove raznorodne uloge ostaju zapamćene po svojoj maštovitosti, snazi i autentičnosti.

Kreacije kao poetske vizije

U svojoj bogatoj baletskoj karijeri Dušan Trninić je odigrao skoro sve role klasičnog repertoara, zatim je bio interpretator karakternih uloga a španski fah mu je bio sasvim blizak tokom celog veka igre. Koreografi, posebno Dimitrije Parlić, inspirisali su se Trninićevim raznovrsnim igračkim talentom, te je on igrao i moderne koreografije. Ovaj umetnik je odigrao zadate koreografske elemente, ali ih je uvek nadograđivao svojim sveukupnim talentom, pa su većina njegovih uloga prave kreacije. On je prešao granicu imitativnog i nametnuo je sopstveni obrazac.

Trninić je u svim vidovima igre poštovao zakonitosti i kanone baleta. Uloge i solističke partije u klasičnim baletima on igra s razumevanjem akademske forme, dodajući svoju izuzetnu scensku eleganciju.

Uloga Merkucija, koju je odigrao na početku briljantne karijere, obeležila je ceo njegov opus. Iako u toku rada, po sopstvenom priznanju, nije pročitao Šekspirovu tragediju, Dušan Trninić shvata da je Merkucije nosilac životne radosti, da bez zadržke ide u sva životna iskustva. Tako ide i u smrt. U prvom nastupu kao Merkucije, Trninić je nosilac optimističkog žara. Svet oko njega postoji samo da bi se on poigrao. Tako i na balu kod Kapuletovih, on šarmom pleni neprijateljsku kuću. Odnos prema Romeu i Benvolju topao je i prijateljski, prema Dadilji neobavezno erotski. Duško tumači svog heroja kao prijatelja koji preuzima porodičnu kob. On je izazov i Tibaldu. Kao vihor ide u život i smrt. Trninić ne glumi telo, on igra, i iz same igre proizlazi kontekst uloge. Pun duhovitih obrta, Trninićev Merkucije se nameće kao veoma važan subjekt u predstavi *Romeo i Julija*.

U duelu sa Tibaldom (u tumačenju Branka Markovića), Dušanov Merkucije se ne plaši smrti. On u Tibaldu vidi neprijatelja koga će nadigrati svojim mačevalačkim umećem kroz duhovitost i nonšalanciju. Klasična tehnika je okvir u kome se okreće Trninić. Renesansna otvorenost, lakoća i preciznost u detalju odslikavaju ovaj zanimljiv lik.

Antologijska scena je Merkucijeva smrt. U trenutku Merkucijeve nepažnje, Tibaldo ga probode mačem. Duško tu iskazuje posebnu nadarenost, moć empatije. On je u stanju da duboko doživi iste emocije kao likovi koje igra. A zatim ta duboka osećanja eksternalizuje, i scenski prezentira. Njegovo telo igra tragediju. Igra i duša koja ne želi da napusti svet radosti i veselja. I u smrti Merkucije se poigrava. I kada je u treptajima, kao ranjena ptica umro, ostao je Trninićev Merkucije.

U kasnijim izvođenjima *Romea i Julije*, Dušan Trninić igra i Romea sa Duškom Sifnios kao Julijom. On lirski tumači ovog renesansnog heroja. Manje atraktivna uloga nego Merkucijeva, Trninićev Romeo je zračio čestitošću i požrtvovanjem. Prvi susret Romea i Julije na balu kod Kapuletovih, on interpretira kao zatečenost i predosećanje nečeg velikog i neiskazanog. Dramatičnost rastanka dvoje zaljubljenih Duško je igrao s pravom strašću. Zajednička smrt Romea i Julije značila je smrt sjedinjenog bića. Zračila je čulnost iz igre para Sifnios–Trninić. Publika Firenze, Beča i cele Holandije sa ovacijama je primala ovaj izuzetan baletski par. Kritičar *Le Nationala* opaža: „Ako se u predstavi *Romeo i Julija* istakla jedna pozitivna strana, ona se bitno odrazila u pravom otkriću jednog klasičnog igrača izvanrednog talenta. Reč je o Dušanu Trniniću, čija se jedinstvena tehnička doradenost retko nalazi i kod velikih baletskih imena. Apsolutna jasnoća koraka,

skokova i adađa (*adagio*), krajnja čistota stila i odličan smisao za ritam navode na mišljenje da je Dušan Trninić umetnička ličnost visokog ranga.”

U kontekstu klasičnih uloga, Trninić je dao pravu kreaciju kao Albert u *Žize-li*. On je bio u vojsci kada je čuveni ruski koreograf Leonid Lavrovski došao u Beograd 1957. godine. Zato je Duško romantičarskog princa odigrao nešto kasnije. Ovu ulogu su imali svi veliki igrači sveta, pa je pravo umeće doneti svoj lik i ostati upamćen.

Albert našeg umetnika je topao, zaljubljen, zbunjen u prevari. Tragičnu scenu na kraju I čina Trninić igra u velikim potezima pravog dramatičara. Ulazak Alberta u II čin na groblje, gde leži voljena Žizela, scena je za sebe, i tu Trninić pokazuje veliku kreativnu moć. Uzvišen u kajanju, sav u bolu, nadvijen nad ljiljanima, njegov Albert je utonuo u ezoterični svet. On nosi predosećaj da nije sve završeno i da smrt nije definitivna. Njegov poseban pristup ulazi je što on, u vilinskom svetu, Žizelu doživljava ne kao realnu već kao duh svoje ljubavi. Romantični heroj se predaje svom idealu. S mnogo topline, ali i začuđenosti, on idealizuje taj svet. Briljantan u svojoj varijaciji oprostaja i molbe kraljici vila Mirti, Trninić igra odnos prema smrti. Borba za večnu ljubav je borba za život. Na kraju predstave, kada je sen Žizele otišla i kada je Albertu ostao samo cvet sećanja, Trninić ne ostavlja dilemu da li se Žizela stvarno pojavila. Sa ljiljanom u ruci, u polaganom hodu, umetnik nam nosi veru da je ljubav večna, ako je istinita i duboko u nama samima. U celom biću Dušan nosi patnju, oprostaj i večnost.

U toj ulozi, uostalom kao i u svim drugim ulogama koje je igrao u svojoj bogatoj karijeri, vidi se da je igra za Dušana Trninića duboko moralni čin. Kao najuzvišeniji smisao, kao humani pristup ljudskoj tragediji kroz emocije.

I u ostalim ulogama klasičnog repertoara Trninić je dokazao visoku klasu igrača i umetnika. Lirske heroje, prinčeve Dezirea u *Začaranoj lepotici* i Princa u *Pepeljuzi* – stereotipe klasičnih baleta – Duško igra precizno, lako i sa velikom elegancijom. Tu najviše dolaze do izražaja njegove lepe baletske linije.

U Šopenovim *Silfidama* on poetiku pokreta dovodi do savršenstva: igra samu muziku, a Fokinova koreografija mu je odlična baza da se iskaže.

Kritika i publika Jugoslavije i sveta posebno je pozdravila soliste u Bizeovoj *Simfoniji u C-duru* Jovanku Bjegojević i Dušana Trninića. Puni poezije, oni su bili duša ovog apstraktnog baleta.

Kao solista u *Impresijama* Dimitrija Parlića, Duško se igra igrom. To je, kao i druge klasične solo numere, transparentna uloga, ali je publici donosila nešto dragoceno – lep, istinski doživljaj igre.

Plastično i izražajno telo Dušana Trninića izuzetno je došlo do izražaja i u ulogama modernije ekspresije. Linija između klasičnog i neoklasičnog stila nije uvek tako stroga i prepoznatljiva. Znakovi se prepliću, stilovi utiču jedan na drugog. Ipak se pojedine uloge izdvajaju po drugom koreografskom jeziku i po drugačijoj motivaciji pokreta.

Orfej, na novu, „tešku” muziku Stravinskog, zahtevao je od mladog baletskog para Sifnios–Trninić da pristupe na poseban, savremeniji način koreografskoj materiji. Trninić nosi emotivni naboj, jer je to njegovo obeležje, ali tumači Stravinskog s potrebnom distancom. Parlić eksperimentiše s Duškom pa zajednički donose nov kvalitet. Pokret je motivisan ne formom, spolja, tehnikom, već dramskom situacijom.

Zagonetnog Mandarina u istorijskoj predstavi Dimitrija Parlića *Čudesni mandarin*, Duško Trninić kreira na svojstven način. Ovaj lik čoveka koji neće da umre dok mu Devojka (Duška Sifnios) ne ispuni erotski san, Trninić igra prema modelu istočnjačkog mistika punog suzdržanih osećanja i dubokog mraka: veliki potezi, sinkopirano telo, odsečni pokreti, hladno nepristajanje na smrt... Erotska želja je sve jača. Formu i sadržaj on iskazuje jedinim izražajnim sredstvom – telom. Snažna energija izbija iz svakog njegovog pokreta. U smrti Mandarina Trninić nalazi nov izražajni kôd. Sada pristaje na smrt jer je želja ispunjena. I tu Trninić snažno, ekspresivno igra svoju poetsku viziju.

Jedan od najznačajnijih baleta Dimitrija Parlića su *Napuštene*, na muziku Milka Kelemena. Inspiraciju za ovaj balet Parlić je našao u Lorkinoj poemi *Dom Bernarde Albe*. U ovom delu baletski jezik je sveden na esencijalno značenje a forma je apstraktna. Izvanredne likove majke i ćerki dale su Jovanka Bjegojević, Višnja Đorđević, Janka Atanasova, Ljiljana Dulović i Nevena Mirić. Dušan Trninić igra Mladića koji unosi uznemirenje i erotsku maštu u zatvoreni ženski svet Bernarde Albe i njenih kćeri. S naznakama, elementima španskog podneblja inkorporiranih u modernu baletsku leksiku, Trninić suzdržano, sa distancom, gradi ovaj lik modernog senzibiliteta. On ne ispoljava erotiku kao svoje sredstvo, već je on objekt, doživljaj introvertnih, čežnjivih kćeri. Mladić Duška Trninića sveden je na znake a on znacima daje svoj značaj i tumačenja.

Još izrazitiji Trninić je u naslovnoj ulozi u *Čoveku pred ogledalom* Milka Kelemena i Dimitrija Parlića. Ostareli Čovek se vidi u odsjaju ogledala i sebe doživljava kao mladog. Večnost, potisnuti san čoveka, uvek biva slomljena realnošću. Trninić telesno, ekspresivno ulazi u egzistencijalnu bit čoveka. Parlić mu pruža sjajan koreografski materijal. Veliki umetnik ne gradi patetični lik starca već ga širokim i preciznim potezima opravdava. Svest o protoku vremena Duško je doneo s mnogo ličnog iskustva. On ne prolazi kroz ogledalo – on se sam ogleda. Stana Đurić Klajn u *Politici* piše februara 1964. godine: „Tumačeći psihološku i emocionalnu suštinu libreta – unutrašnju borbu ostarelog čoveka koji u sopstvenom liku iz mladosti vidi svog rivala – Trninić je s punim unutrašnjim intenzitetom, velikom dramatskom snagom i vibrantnom telesnom pokretljivošću ostvario svoju do danas najpotpuniju i najveću rolu.”

U mnogim baletima i operama Dušan Trninić je pokazao veliki igrački dar u karakternim i polukarakternim ulogama. Uzimam uslovno ove kategorije, jer je većina baletskih koreografija kod nas bila klasična i neoklasična.

Trninić je preko dvadeset godina pobirao aplauze igrajući Polovčanina u *Poloveckom logoru* iz opere *Knez Igor*. Ovom ulogom, odigranom prvi put 1949, Duško je otvorio još jedan put svojih kreacija. Iskazao je i novu snagu. Velikim, panterkim skokovima, snažnim plećima i rukama i plastičnim telom kao zategnuti luk, Duškov Polovčanin uspeva da obuhvati celu scenu i da pokretima i skokovima kreira prostor. Njegova moć transmisije energije u pokret i ekspresiju u ulozi Polovčanina dolazi do punog izražaja.

Nacionalni balet *Licitarsko srce* Krešimira Baranovića i Dimitrija Parlića, veliki je uspeh beogradskog Baleta i Dušana Trninića. U interpretaciji ovog majstora baletske scene Ciganin je snažan, pust i slobodan. Telo u naponu, skokovi, veliki i gipki, odražavaju bit i životnost. Uloga Ciganina, kojom se proslavljao po Evropi pedesetih godina, za Duška je bila još jedan dokaz da je suština igre u samom njegovom biću.

Nov izazov je bila i uloga Dvorske lude u baletu D. Parlića *Huan od Carise*. Iako je ovaj balet kreiran za Jovanku Bjegojević i Milorada Miškovića, Trninić se nametnuo ulogom duhovite i dovitljive Dvorske lude. Igrački i tehnički precizan, ali više i od toga, on se kroz pokret i gest na sceni poigrava. On to stvarno može.

Ulogom Karenjina, muža Ane Karenjine, u istoimenom baletu, Trninić završava svoju bogatu umetničku karijeru. U ovoj ulozi Duško pokazuje svoj već dokazani umetnički dar, ali i da uloga koja nije mnogo igračka, može da bude velika. On beži od naracije pa gestovi postaju deo igre. Ekspresija Trninića na sceni uvek zrači autentičnošću.

Duškov prvobitan osećaj za igru, koji je dobio još kod Olge Grbić Tores, istakao se kroz španski ritam i kastanjete. Kao arhetip, španske igre su dosta korištene i u našem baletu. Instinktivni igrač, kakav je Dušan Trninić bio, odmah je prihvatio ovaj stil kao svoj. Celog života, u preplitanju s drugim stilovima i žanrovima, Trninić ostaje inicijalno vezan za španske igre. Počinje s igranjem u ansamblu u baletu *Bolero* Morisa Ravela i u koreografiji Anice Prelić. Ubrzo igra solističke uloge, tako da je zapažen u *Španskom kapriču*. Brilljantan je u baletu *Ljubav čarobnica* sa partnerkom Mirom Sanjinom. Na festivalu u Lozani kritika opaža: „*Ljubav čarobnica* je često bila samo groteskna. Srećom, nekoliko pojava odličnog umetnika, Dušana Trninića, koji 'baletira' s posebnom energijom, spasli su predstavu nesrećne sudbine.”

Sa istom partnerkom doživljava ovacije u operi *Karmen*. Ulogom Toredora u baletu *Rođendan infantkinje* Duško spaja zadate španske elemente s modernim koreografskim jezikom Dimitrija Parlića. Kao borac s bikom, on nosi tajnu života i smrti. Specifičan stav tela govori o tome. Suzdržana energija je takođe prisutna, pa je i ova Trninićeva uloga vladala scenom.

Na mnogim koncertima u zemlji on je sa strašću izvodio španske igre. Njegov vrhunac shvatanja suštine španskog ritma i igre je predstava *U baštama Granade*, gde je on bio idejni tvorac predstave, koreograf i igrač. Veliki poznavalac španskih igara, Trninić sublimira igrački jezik, koristi španske elemente i motive inkorporirajući ih u moderan kôd. Dramatičnost i suzdržanost u isto vreme, kao i raskoš igre, karakterišu ovo sinkretičko veće španske poezije, muzike, igre i baleta. Sinkope, naglašavanje petom, reski sitni udarci nogama, klizanje u prostoru, izvijen korpus, ruke i šake u specifičnom položaju, snažan energetski naboj i elegancija – glavne su karakteristike njegove igre u baletima sa španskim elementima. Trninić je u španskim igrama najprecizniji i muzički. Njegov ritam se uvek poklapao sa zadatim, a njegova logika je i logika španskog ritma, bez obzira koliko je blizu originala ili je u pitanju krajnja stilizacija. I u španskom duhu i poetskoj viziji, Trninić je nalazio svoju suštinu bitisanja kroz igru.

Diskurs o ukidanju faha

Ceo umetnički opus Dušana Trninića prepliće se i ne daje istraživaču da ide po životnim i kreativnim fazama ovog umetnika, već po žanrovima i fahovima. On ih je sve obogatio svojom poezijom pokreta. Intuicijom transcendentira pokret u telesnu ekspresiju i poetiku. Prostor i vreme on podređuje svom čulnom doživljaju.

Prolazeći kroz sve fahove poznate u baletskoj i igračkoj umetnosti, Trninić je tako ukinuo fah. On je umetnik čiste igre. Fah i žanr su spoljne forme koje su definisali teoretičari. One su fikcije, a igra kojom se bavi Trninić zadire u čistoću umetničkog stvaralaštva. Dušan Trninić je igrač univerzalnosti i savremenosti. Modernost za sva vremena.

Važnija literatura:

- Lični arhiv Dušana Trninića
- Vladeta Jerotić, *Bolest i stvaranje*, BIGZ – Biblioteka XX vek, Beograd 1976.
- Karl Gustav Jung, *Dinamika nesvesnog*, Matica srpska, Novi Sad 1977.
- D. Kreč i Krečfild, *Elementi psihologije*, Naučna knjiga, Beograd 1980.
- *Psihologija i sport*, priredio Dž. E. Klajn, Nolit, Beograd 1984.
- Laurie Nadel, *Sixth sense*, Prentice Hall Press N. Y. 1990.
- Suzan Langer, *Problemi umetnosti*, Gradina, Niš 1990.
- Jacques Derrida (tematski broj), *Delo*, uredio Slobodan Blagojević, Nolit, Beograd, mart–april 1992.
- Milica Zajcev, *Igra što život znači*, Muzej pozorišne umetnosti, Beograd 1994.
- Milica Jovanović, *Prvih sedamdeset godina*, Narodno pozorište, Beograd 1994.

Dušan Trninić – pedeset godina na baletskoj sceni²⁹⁹

Intuicija i radost igre

Filozof Fridrih Niče je rekao da je igra najdublji, ontološki sloj ljudskog iskustva i da je moćna jer se najsnažnije iskazuje intuicijom.

Samo veliki igrači imaju spoznaju, tajnu umetničkog življenja i bivstvovanja.

Dušan Trninić je posvećenik koji je zakoračio u svet i ispunio ga vrhunskom estetikom igre, baletom. Njegove uloge postaju paradigme naše baletske scene.

Pred Drugi svetski rat, Trninić – još dečak – ostaje bez daha kada je u Banja Luci prvi put video predstavu *Romeo i Julija*. Taj beskrajni scenski prostor ispunjen dramom, sukobom, kretnjom, strašću i smrću, ostaje njegova trajna fascinacija. Verovatno se utapao u pozorišne snove kada je sa kompletnom porodicom na početku Drugog svetskog rata odveden u ustaški logor u Slavonsku Požegu.

San o teatarskoj igri je tako jak da dečak oseća da pripada jednom drugačijem svetu nego onom koji vidi oko sebe. Pristajanje na različitost ima uticaja na ceo život i stvaralaštvo Trninića.

Godine 1942. u Beogradu, gde su našli smeštaj, izašao je oglas za studio baleta Radmile Gajić, koja je primala na školovanje talentovane igrače.

Trninić počinje da uči klasičan balet, ali ubrzo otkriva španske igre kod Olge Grbić Tores i usvaja strogi ritam kao deo svog habitusa. On se iskazuje kao vrlo talentovan u ovladavanju svojim telom kao instrumentom.

²⁹⁹ *Orchestra*, Beograd, br. 1, proleće 1995, str. 14–17.

Prvi javni nastup Dušana Trninića je iste 1942. godine na koncertu na Kolarčevom univerzitetu sa školom gospođe Tores. U *Igri vatre*, na muziku De Falje, zapaža ga čuvena balerina i pedagog Nina Kirsanova, koja mu preporučuje da mora dobro da nauči klasični balet da bi mogao da se posveti igri. On ide na časove i kod gospođe Kirsanove.

Skladna i proporcionalna telesna građa, fleksibilni udovi i izduženi mišići bili su pogodni za savladavanje strogih zakona baleta. Sve je ukazivalo na to da Trninić može i umetnički da se formira.

Zabeležen je prvi nastup Trninića na plakatima Narodnog pozorišta u Beogradu. U nedelju 18. marta 1945. godine u 10.30 h koncert u korist ranjenika: *Matine klasičnog i modernog baleta i španskih igara*. Učestvuju učenici studija Nine Kirsanove, Radmile Gajić, Smiljane Mandukić i Olge Grbić Tores.

Počinje rad Odseka baletske škole na Muzičkoj akademiji i Dušan Trninić nastavlja normalno školovanje kod sjajnog profesora Milorada Jovanovića, koji ga je naučio preciznosti, pedantnosti i meri u baletu. Nina Kirsanova mu je usadila slobodu, širinu i otvorenost kao radosti igre. Od Olge Grbić Tores, kroz španski sublimirani pokret, naučio je da se minimalnim sredstvima može mnogo pokazati.

Paralelno sa učenjem, Trninić volonterski igra u Narodnom pozorištu od jeseni 1945. godine. Od tada, za Trninića život se poistovećuje sa igrom i za njega postoji samo umetnička biografija. Snovi počinju da se ostvaruju.

On s mnogo ljubavi i entuzijazma, što je bilo potrebno u posleratnim vremenima, učestvuje na brojnim baletskim koncertima i u obnavljanju Baleta Narodnog pozorišta. Dolaze novi igrači iz folklora i armijskog ansambla, izdvajaju se jake individualnosti, a Dimitrije Parlić počinje da se bavi koreografijom. Kao lucidan i talentovan umetnik, Parlić koristi igrače u onome u čemu su oni najbolji.

Dušan Trninić dobija solističke uloge, a značajan uspeh postiže 1947. godine na premijeri *Ohridske legende*. U divertismanu III čina on igra roba, mladog Grka. Sasvim je izvestan njegov suptilan i autentičan baletski talenat.

Svake sledeće godine Trninić kreira nove uloge i raznovrsnim interpretacijama obogaćuje repertoar Narodnog pozorišta.

Slede velike klasične role, briljira u *Poloveckom logoru*, igra španske balete, istražuje moderni baletski senzibilitet.

Prvi izlazak beogradskog Baleta u inostranstvo 1951. godine, na Festivalu u Edinburgu, veliki je uspeh i Narodnog pozorišta i Dušana Trninića.

On potvrđuje da je igrač visoke klase i da je posebna pojava u našem baletu. Česta gostovanja na jugoslovenskim i inostranim scenama, kao i uspeh kod publike, ukazuju da ovaj sjajan umetnik pleni u svim baletskim stilovima i žanrovima. Različit dijapazon uloga, njegova duhovna posvećenost igri i scenska sugestivnost, imali su velikog odjeka u domaćoj i inostranoj štampi.

Poziv za angažman u inostranstvu odbija. Emotivan, otvoren prema životu, naš umetnik se uvek vraća Beogradu. Ovaj grad na raskrsnici puteva, dočekivao je sve one koji su imali šta lepo da ponude. Dušan Trninić je ostao veran Beogradu svih pedeset godina.

Pariz pedesetih godina postaje centar baletskih zbivanja. Trninić odlazi na doškolovanje kod čuvenih ruskih balerina i pedagoga Olge Preobraženske i Ljubov Egorove. Profesor Pereti ga uči tajnama italijanske škole. U Parizu Dušan upoznaje moderne tokove baleta i, pun inspiracije, vraća se u Beograd.

Bogata umetnička biografija i faktografija su samo deo jedne velike balet-ske ličnosti. Duško Trninić je sintetizovao baletsku tehniku, ličnu ekspresiju i nepogrešivom intuicijom kreirao raznovrsne likove. Njegova moć transcendencije je izuzetna a to je obeležje autentičnih stvaralaca.

Igra Dušana Trninića nije determinisana samim tehničkim izvođenjem. On poštuje principe klasičnog baleta: precizne osnovne pozicije ruku i nogu, pravilno postavljena bedra, ravan kičmeni stub kao osnovu baletske tehnike, dosta snažna leđa, uranjajući *demiplié* i mekani *developpé*; *pirouettes*, *tours*, skokovi i svi drugi baletski elementi u izvođenju Trninića bili su pravilni, laki, ali nisu prelazili u virtuoznost. On nije osećao potrebu za scenskim efektima koji bi bili deo egzibicije. Lepota i doživljaj igre je ono čemu je Trninić težio. Ono što je besprekorno izvodio bile su *batteries* u svim varijantama. Lak odskok od zemlje i brze promene nogu, delovali su kao sitan vez, kao čipka.

Trninić nije rutinerski igrač. Kako sama igra identifikuje igrača, a mi opažamo i doživljavamo ono što je interakcija, tj. virtuelni entitet – on je umetnik koji je to potvrdio svojim vrhunskim kreacijama i tako ušao u suštinu ljudskog postojanja.

Osnovni instinkt Dušan Trninić sprovodi u pokret. Ovaj umetnik se najviše oslanja na intuiciju, iracionalni deo njegove duše koji mu ukazuje na put. On baletskom tehnikom disciplinuje intuiciju i stvara dinamičku, pokretnu formu, igru. Doživljeni pokret Trninić iskazuje kroz baletsku tehniku i tako daje kvalitativan značaj igri. Energetski naboj se sintetizuje i svesno eksternalizuje u vrhunsku estetsku kategoriju.

U svojoj igri Duško je veoma iskren. On ne želi da autoritarno nameće svoj model, on se raduje igri. Duško Trninić je uspeo da nađe harmoniju svog unutrašnjeg i spoljašnjeg sveta.

Ostaju zapamćene njegove uloge po svojoj maštovitosti, kao poetske vizije koje nose snagu autentičnosti. On je prešao granicu imitativnog i nametnuo je svoj obrazac.

U svojoj bogatoj baletskoj karijeri, Duško Trninić je odigrao sve role klasičnog repertoara, zatim bio sjajan interpretator karakternih uloga, a španski fah mu je bio sasvim blizak tokom celog veka igre. Koreografi, posebno Dimitrije Parlić, inspirisali su se Trninićevim raznovrsnim talentom, pa su stvarali za njega balete modernog senzibiliteta.

Godine 1949. Dimitrije Parlić radi koreografiju za svoju, danas već antologijsku predstavu *Romeo i Julija* na muziku Sergeja Prokofjeva. U ovoj predstavi Trninićev Merkurije spada u kreativne vrhunce istorije našeg baleta.

U tumačenju Duška Trninića Merkurije je nosilac životne radosti koja bez zadržke preplavljuje sva životna iskustva. Tako ide i u smrt. Svet oko njega postoji samo da bi se on poigrao. Na balu kod Kapuletovih, na primer, on šarmom pleni neprijateljsku kuću. Duško tumači svog heroja kao prijatelja koji preuzima porodičnu kob. Kao vihor ide u život i smrt. Međutim, Trninić ne glumi telo, već iz igre proizlazi kontekst uloge. Klasična tehnika je okvir u kome se on kreće. Renesansna otvorenost, lakoća i preciznost u detalju, odslikavaju ovaj zanimljiv lik. Antologijska scena je Merkurijeva smrt: Duško tu iskazuje posebnu nadarenost, moć empatije. On je u stanju da duboko doživi iste emocije kao ličnost koju igra a zatim da ih scenski prezentira. Njegovo telo igra tragediju. Igra i duša koja ne

želi da napusti svet radosti i veselja. U izražajnim rukama i šaci Trninić nosi tajnu života i smrti Merkucija.

Duboku proživljenost Merkucija osetila je publika cele Jugoslavije, zatim Firenze, Venecije, Osake, Tokija, Atine, Vizbadena, Lozane, Madrida i Barselone. Na festivalu u Lozani kritičar je napisao: „Merkucije (Dušan Trninić) eksplokira od vitalnosti, mladosti, poezije. On je zaista taj mladi hvalospevni pesnik – do te mere da ga doživljavamo kao Romea – vidimo samo njega. On je uostalom jedini koji korektno igra. Osim toga, on sam dodaje onu bajkovitost koja je osnovna osobina Merkucija, onu prgavost koja od scene njegove smrti čini jedan od velikih trenutaka baleta.”

U kasnijim izvođenjima *Romea i Julije* Dušan Trninić igra i Romea sa Duškom Sifnios kao Julijom. Manje atraktivna uloga nego Merkucije, Trninićev Romeo je lirski renesansni heroj koji zrači predosećanjem nečeg velikog i neiskazanog. Dramatični rastanak zaljubljenih Duško je igrao s pravom strašću. Zajednička smrt značila je smrt sjedinjenog bića. Zračila je čulnost iz igre para Sifnios–Trninić. Evropske scene su ovacijama primale ovaj izuzetan baletski par.

U kontekstu klasičnih uloga Duško Trninić je dao veliku kreaciju kao Albert u *Žizeli*. Ovu ulogu su igrali svi veliki igrači sveta, pa je pravo umeće doneti svoj lik i ostati upamćen. Albert našeg umetnika je postao lirski, zbunjen u prevari. Tragičnu scenu na kraju I čina Trninić igra velikim potezima pravog dramatičara. Ulazak Alberta u II činu, na groblje, gde leži voljena Žizela, pokazuje pravu kreativnu moć Trninića. Uzvišen u kajanju, sav u bolu, nadvijen nad ljiljanima, njegov Albert je utonuo u ezoteričan svet. On nosi predosećaj da nije sve završeno i da smrt nije definitivna. Romantični heroj se predaje svom idealu. Na kraju predstave Trninić ne ostavlja dilemu da li se Žizela stvarno pojavila: sa ljiljanom u ruci, u polaganom hodu, umetnik nam daju veru da je ljubav večna, i da je, ako je istinita – uvek u nama samima.

U toj ulozi, kao i u svim drugim ulogama koje je imao, vidi se da je igra za Trninića duboki moralni čin: kao najuzvišeniji smisao, human pristup ljudskoj tragediji.

I u ostalim delima klasičnog repertoara, Duško Trninić je dokazao visoku klasu igrača i umetnika. Lirske heroje, prinčeve, stereotipe akademskih baleta, naš umetnik igra precizno, lako i s elegancijom. Tu najviše dolaze do izražaja njegove lepe linije. Poetika pokreta se izražava u: *Pepeljuzi, Začaranoj lepotici, Silfidama, Simfoniji u C-duru, Impresijama...*

Plastično i izražajno telo Duška Trninića došlo je izuzetno do izražaja u ulogama modernijeg jezika i ekspresije. Zagonetnog Mandarina u istorijskoj predstavi Dimitrija Parlića *Čudesni mandarin*, Trninić kreira prema modelu istočnjačkog mistika, punog suzdržanog osećaja i dubokog mraka. Velikim potezima, sinkopiranog tela, odsečnim pokretima Trninić sa Duškom Sifnios igra suštinsku erotiku.

U veoma značajnom baletu Parlića *Napuštene*, rađenom prema poemi Garsija Lorke *Dom Bernarde Albe*, baletski jezik je sveden na esencijalno značenje, a forma je apstraktna. Dušan Trninić igra Mladića koji unosi uznemirenje i erotsku maštu u zatvoreni ženski svet Bernarde Albe i njenih kćeri. Sa naznakama elemenatima španskog podneblja inkorporiranim u modernu leksiku, on suzdržano, sa distancom, tumači ovaj lik modernog senzibiliteta. Ne ispoljava erotiku kao svoje sredstvo, već je on sam objekat, doživljaj introvertiranih, čežnjivih kćeri.

Još izrazitiji je Trninić u ulozi Čoveka u baletu *Čovek pred ogledalom* Dimitrija Parlića. Večnost, taj potisnuti san čoveka, uvek biva slomljena realnošću. Trninić telesno, ekspresivno ulazi u egzistencijalnu bit čoveka. On s mnogo ličnog iskustva izražava svest o protoku vremena: ne prolazi kroz ogledalo, on se sâm ogleda.

Dušan Trninić je preko dvadeset godina pobirao aplauze igrajući Polovčanina u *Poloveckom logoru* – ulogom odigranom prvi put 1949. godine. Njom je otvorio još jedan put svojih kreacija. Iskazao je novu snagu velikim, panterkim skokovima, telom zategnutim kao luk, i snažnim, izražajnim rukama. On obuhvata celu scenu, skokovima kreira prostor. Na mnogobrojnim gostovanjima u inostranstvu, posebno je hvaljen u toj ulozi, pa tako jedan od kritičara u listu *Le Temps* beleži 1956. godine: „Dušan Trninić – vrhunac jednog personaliteta, skokovima i fizički je potpuno poseban. On je igrač kao mačka.”

U *Licitarskom srcu* Duško igra Ciganina i proslavlja se na evropskim scenama. I ovom ulogom dokazuje da je suština igre u samom njegovom biću.

Novi izazov bio je Dvorska luda u baletu *Huan od Carise*. I tom ulogom on se poigrava i pokazuje da mu i ovaj žanr nije stran.

Ulogom Karenjina Trninić završava svoju igračku karijeru. Iako ova uloga nije igračka, on beži od naracije, pa tako njegovi gestovi postaju deo igre.

Instinktivan igrač, Duško Trninić je inicijalno ostao vezan za španske igre. Igra na koncertima i u baletima naših koreografa i briljira u baletu *Ljubav čarobnica*, a kao Toreador u *Rođendanu infantkinje*. Donosi tajnu života i smrti: njegov specifičan stav tela govori o tome.

Vrhunac njegovog shvatanja i poznavanja španskog ritma i igre bila je predstava *U baštama Granade* u kojoj je bio idejni tvorac, koreograf i igrač. Tu sublimira igrački jezik, koristi španske motive i elemente, inkorporirajući ih u moderan kôd. Dramatičnost i suzdržanost u isto vreme, kao i raskoš igre, karakterišu ovo sinkretičko veće španske poezije, muzike, igre i baleta.

U Narodnom pozorištu Trninić radi koreografije za kratke balete *Las pasiones*, na muziku Manuela de Falje, i Debisijevo *Popodne jednog fauna*. I u koreografskim vizijama Trninić je nalazio svoju suštinu bitisanja kroz igru.

Trninić je gradio istoriju našeg posleratnog baleta. Igrajući sve fahove, stilove i žanrove poznate u baletskoj umetnosti, ukinuo je fah. On je umetnik čiste igre i zadire u čistotu umetničkog stvaralaštva. Igrač univerzalnosti i savremenosti.

Svojom radošću igre Dušan Trninić je stvarao svet oko sebe.

Dušan Ristić – povodom izložbe³⁰⁰

Poetika utkana u crteže Dušana Ristića u isto vreme je i poetika pokreta. Njegovi prijatelji, akademici, balerine, igrači, glumci komedije del arte uhvaćeni su u trenutku da bi odmah otišli dalje.

Oduhotvoreno lice Nataše Bošković tone u snove svoje umetnosti, njena ruka se produžava u ritualnu beskonačnost, a telo treperi u naponu plesa. Mitski

³⁰⁰ Rukopis govora na otvaranju posthumne izložbe crteža D. Ristića u Galeriji *Haos* u Beogradu, 3. marta 1998.

igrač Nižinski, u animalnoj pozi, spreman je na panterški skok ili kao Faun senzualno osluškuje svoje telo.

Dušan Ristić je uhvatio avangardnu radoznalost i nemir Jovana Ćirilova, kao i suptilnost Duške Sifnios, nepomirljivost Višnje Đorđević, snagu Dušana Simića.

Tužno-veseli, groteskni likovi komedije del arte, poput Arlekina, uvek su dinamični.

Likovi Dušana Ristića ne stoje; oni su u večitom kretanju sa svojom tajnom.

Virtuelna slika odraza crteža i virtuelni svet igre se poklapaju. Pokret je čist, kao što je čista linija crteža umetnika Ristića. I kada je to samo skica ili nagoveštaj u aktovima, linija tuša prati telo i pokret, oseća se čulni odnos samog umetnika.

Mekana linija i obline unose ritam nedoslednosti u kreativnost koja je druga, viša stvarnost.

U praznom, neomeđenom prostoru, likovi Dušana Ristića lebde i plove. Talasi kretnje, elegantne poze, lepota su suštine života Dušana Ristića. Kada je spoznao da lepote nema, on je rešio da nema ni života. Ovi crteži su hod lepote ka nestajanju.

Igra o igri. O Isidori Dankan³⁰¹

Od početka XX veka, kada je Isidora Dankan sa talasima i vetrovima utrčala u svet umetnosti, gajimo sentimentalno sećanje na njen napor da igru oslobodi kanona i da po grčkom uzoru vrati prirodnost telesnom izražavanju. Priznavala je samo zakon osećaja i duše. Zato se često, u traženju apsolutne harmonije, patetično i opasno približavala kiču.

Isidora se bavila poetikom svog života i to je pretvarala u strast igre, ili je poetiku igre pretvarala u strast svog života. Ona je bez zadržke i mistike otvarala svoje intimne ponore i nudila ih publici kao umetnost. Isprepletala je tanku mrežu između zemlje i neba, vode i vatre, zbilje i snova, ljubavi i ristanaka. Simbolička vrednost je za nju imala značenje njene duše. Nije umela, niti imala potrebe, da transcendentira arhetipske vrednosti, već ih je ilustrovala pokretom, „dušom tela”.

Kada se obraćala Platonu, Ničeju, Wagneru i Žan-Žaku Rusou, koristila je samo onaj sloj koji je njoj bio potreban za objašnjenje svedenosti njenih pokreta i koreografija. Isidora je više nagoveštavala pokret nego što ga je stvarno razvila i estetizovala. Trčanja, poskakivanja, okreti bili su pojednostavljeni. Veoma izražajne ruke su davale potrebnu ekspresiju. Onoliko koliko klasičan balet teži da pobedi Zemljinu težu, toliko je Isidora koristila prirodni pad i nagib tela, koristeći Zemljinu težu. Dobijao se utisak stalnog lebdenja i poigravanja tela. U početku svoje karijere, Isidora se izražavala uglavnom lirski, kasnije, sa sazrevanjem i tragedijama koje su je pratile, postaje boginja Majke Zemlje i heroina. Minimalističkim pokretima je želela da prenese jasnu poruku, a možda i svoju nemoć. Tu se očitavao njen amaterizam, koji je, iako siromašan i nedorečen, uvek bio sugestivan.

Vera u svoje telo, u moć da anticipira prirodu, dali su ovoj umetnici poseban izraz. Ono što nam je ostavila kao dragoceno nasleđe, bila je njena ideja i zavet: „Imamo pravo da budemo svoji.”

301 Program 26. Bitefa pod embargom, Beograd, 16–27. septembra 1992, s. p.; isti tekst objavljen u biltenu *Bitef pod embargom*, u rubrici Bitef predstavlja, 25. septembra 1992, str. 6–7.

Isidora je bila žrtva ljubavi, davanja i posvećivanja ljudima koje je bez rezerve volela a koji su je uvek ostavljali. Muškarci su u njoj videli „božanstvenu móru”; snevali su san o animi koja ih muči ljubavlju.

Egocentrični genije modernog teatra Gordon Kreg³⁰² ostavlja Isidoru jer mu smeta njena posesivnost. Hladni bogataš Paris Singer zna da ona pripada umetnosti, a ne njemu. Odlazi. Sergej Jesenjin, ukleti pesnik, beži u smrt od „Isidorine ljubavne smrti”.

Legenda o umetnici i ženi se polako rasplinjava: Isidora ne ume da prihvati novo vreme i samoljubivo pokušava da vrati stari film svoje slave. Brka prošlost, sadašnjost i budućnost. Ne shvata nezahvalnost publike i prijatelja. U alkoholu i nimfomaniji postaje ono od čega je bežala celog svog života. Postaje rob svoje senke. Kao i sve što je bilo trivijalno u njenom životu, trivijalna smrt joj vraća slavu. Jedan pariski cinik tim povodom piše: „Gospođa Isidora Dankan je umrla na način koji kao da je sama sebi režirala.”

Harizmatična Isidora uticala je na igru i balet celog našeg veka. Različiti putevi velikog Fokina, neoklasičara Mjasina, posebno pojava i moć moderne, ipak su prihvatili njenu čežnju za slobodnom mišlju, umetnošću i ljubavi. Ona je i naš san da je igra iznad smrti i da nas vodi dalje, u dvadeset prvi vek.

Danas, na kraju milenijuma, kad sakupljamo sva istorijska iskustva, kada ne bežimo od njih, već ih koristimo za stvaranje novih formi, i kada se definitivno oslobađamo terora dogmatskih ideja u životu i umetnosti, Isidora mi se čini kao duh koji miri suprotnosti nastale za njenog života.

Ova kontroverzna umetnica, bogatog životnog iskustva, igračica je o kojoj je napisan najveći broj knjiga, a kao fenomen dostojna je da bude u krugu najvećih ljudi naše epohe. Isidora – *Izis doron* – darovi boginje Izide, to je IGRA O IGRI.³⁰³

Maga Magazinović – luk vekova³⁰⁴

Snažna individualnost, skromnost, sklonost ka analitičkom prosuđivanju, osobine su Mage Magazinović – umetnice, socijalistkinje, feministkinje, intelektualke, a iznad svega humanistkinje. Sve te odlike uočavaju se u njenim delima, a naročito u autobiografskim beleškama *Moj život*.

U sećanjima koja obuhvataju period od 45 godina (1882–1927) ona se pokazuje kao izuzetna ličnost, istovremeno pronicljivi posmatrač i učesnik mnogih značajnih događaja na prelomu vekova. Njeno sazrevanje proteklo je u borbi za emancipaciju devojaka iz siromašnijeg sloja društva, u školovanju i studiranju kod najznačajnijih profesora u Srbiji, a zatim u čuvenim školama u Nemačkoj. Pripadala je socijalističkoj omladini i stvarala novi umetnički pravac u Beogradu. Introspekcijom i analitičkim diskursom, Maga Magazinović dotiče probleme iz različitih oblasti – etnologije, psihologije, sociologije, obrazovanja, kulture i politike. Posebno su značajne godine balkanskih ratova, kao i vreme njene intimne

302 U literaturi se sreće i izgovor Krejg.

303 U Biltenu Bitefa stoji: „Isidora – *Izis doron* – darovi boginje Izide, jeste Igra o igri.”

304 Predgovor u knjizi: Maga Magazinović *Moj život*, Clio, Beograd 2000, str. 7–35. Priredila Jelena Šantić (u definitivnoj redakciji Marije Janković).

sreće i tragedije. Izrazita skolonost ka realizmu, detaljni opisi i sentimentalno sećanje na detinjstvo, ali i socijalistička strogost i dramatika ratnih godina, u knjizi sećanja *Moj život* iskazuju ne samo lični emotivni naboj već dobijaju univerzalno značenje. Kao snažna ličnost, tražila je životnu motivaciju pre svega u sebi, a zatim i u društvenim okolnostima, u stalnom sukobu s konzervativnom sredinom. Svoje teorije i umetnički svet nije gradila na spoljnim, glamuroznim efektima. Istraživala je sebe i ljude oko sebe da bi došla do suštinskih ideja, koje su bile pre svega vaspitne i obrazovne i doprinosile razvoju individue, a time i napretku celokupne zajednice.

Životni put ove intelektualke sa balkanskih prostora bio je dinamičan – u neprestanom kretanju, istraživanju i učenju, kao i upornoj borbi za emancipaciju žene. U pokretima tela ona je simbolizovala svoj ideal harmonične i slobodne ličnosti, sposobne i spremne za velika odricanja.

Poput Ibzenovog *Per Ginta*, koji kao da u životu skida sloj po sloj luka, tako i Maga Magazinović otkriva sebe kroz knjigu *Moj život*.

Nasleđe, folklor, atavizam i emancipacija

Prvi deo svojih sećanja Maga Magazinović posvećuje tradiciji predaka i hercegovačkim nasleđem objašnjava svoju borbenost, životnu čvrstinu i iskrenost. Etnografski opisi dragoceno su svedočanstvo o strogom, patrijarhalnom životu u Užicu devedesetih godina prošlog veka.³⁰⁵ Ona je svesna značaja očuvanja folklornog nasleđa. Detaljnim prikazima kuće, hrane, odeće, običaja, igara, rada, odnosa između članova porodice i prijateljima, dala je tradicijska obeležja sredine iz koje je potekla, što se, prelaskom u Beograd, izgubilo. Odrasla uz narodne pesme i ples, Maga Magazinović će vibracije tih vrednosti osećati tokom celog života.

Dolazak u veliki grad značio je dalju emancipaciju, kako za Magu tako i celu njenu porodicu. Otvorile su se nove perspektive, iako teška životna borba nije prestajala. Prihvatanje novog načina života, susreti sa različitim mladim ljudima, edukacija kod dobrih nastavnika i profesora, učešće u društvenom životu, saznanje da postoji protekcija za „gospođice iz više klase” – sve to deo je ličnog viđenja autorke knjige *Moj život* o nastanku građanskog društva u tadašnjoj Srbiji. U svim detaljima iz detinjstva i devojaštva uočava se jak moralni i etički kôd koji prožima celokupni život Mage Magazinović. Ona poštuje patrijarhalni red, ali u isto vreme teži i ostvarenju lične slobode.

Svoju nacionalnu pripadnost Maga je često s ponosom isticala. Iako po ubeđenju socijalista, ona je osećala da suštinski pripada svom naciju. Divila se kulturi drugih naroda koje je upoznavala u direktnim susretima, ali je uvek isticala vrednosti naše nacionalne baštine i smatrala naš narod superiornim. Želela je da se iskustva drugih kultura ugrade u našu i s tugom ustanovila da Srbi nemaju tako razvijen osećaj za društveno koristan rad, koji je, na primer, doprineo civilizacijskom usponu Danske. Sve pojave i zbivanja posmatrala je sa humanističkog stanovišta.

305 Odnosi se na XIX vek. Sve ostale napomene su autorkine – Jelene Šantić. – Prim. red.

Na svom putovanju kroz vreme i događaje zaustavljala je trenutke koji su bili značajni za njen razvojni put i dragocenim podacima svedočila o Srbiji toga vremena, kao i o ljudima u njoj.

Školovanje i studije

Edukacija zauzima veoma značajno mesto u sećanjima Mage Magazinović u knjizi *Moj život*. Posebno se uočava da su njeni roditelji, u neprestanoj borbi sa siromaštvom, činili sve da njihova deca završe školovanje.

O osnovnoj školi i realci u Užicu autorka piše emotivno i precizno: detaljno opisuje svakog učitelja, predmete koji je učila, kao i drugove i drugarice sa kojima je provela prve godine školovanja. Radoznala i nemirnog duha, ona je od ranih dana tragala za znanjem.

Krajem XIX veka Beograd je bio grad koji je izrastao iz palanke: imao je Veliku školu (Univerzitet), Narodni muzej, Narodno pozorište i Narodnu biblioteku. Tu je bilo stecište onih svetova koji su stvarali nove građanske vrednosti. Poznati profesori, naučnici, umetnici i drugi intelektualci, kao što su bili Jovan Cvijić, Branislav Petronijević, Nadežda Petrović, Rista i Beta Vukanović, Ljuba Jovanović Patak, Aleksandar Belić, Milan Grol, Branislav Nušić, postavili su čvrste temelje budućoj Srbiji.

Opis školovanja na Višoj ženskoj školi prava je sociološka studija. Potekla iz porodice koja se odlikovala skromnošću, i sama veoma skromna, Maga Magazinović je shvatila da kao „devojka iz palanke” svoje želje može da ostvari samo temeljnim sticanjem znanja.

Porteti profesora i lucidna zapažanja o radu sa učenicama još jedno su slikovito svedočanstvo o školovanju u Beogradu na početku veka. Iako je program bio izrađen za buduće učiteljice i sastojao se iz znatnog broja „ženskih” predmeta (što je bilo posledica patrijarhalne tradicije), ipak je omogućavao široko obrazovanje. U školi je vladala strogost. Maga je to poštovala, ali je i pružala otpor. Već tada je bila formirana, samosvojna ličnost.

Na Filozofskom fakultetu, kao vanredni student filozofije, nastavila je borbu za žensku emancipaciju. Sigurna u sebe, izborila se da dobije regularni indeks i da polaže ispite pred „pravom” komisijom. Čak se upuštala u rasprave sa profesorom Branislavom Petronijevićem, što je za to vreme bilo gotovo nezamislivo. Sve to svedoči o njenoj inteligenciji, životnoj snazi i verovanju u pravdu. I ostali njeni profesori bili su značajne ličnosti nauke, što je svakako uticalo na analitičnost i intelektualni razvoj autorke knjige sećanja *Moj život*. U svojim filozofskim promišljanjima, Maga Magazinović je estetiku smatrala bitnom koliko i etiku. Takav suštinski spoj tražila je i u životu i u kulturi. Umetnost je za nju bila anticipacija humanističkog izražavanja individue.

Borba za radno mesto

Veoma vredna, Maga Magazinović je bila svesna da mora pomoći roditeljima i da treba sama da zarađuje, kako bi mogla da nastavi studije. Od početka svoje zrelosti, život je posmatrala realno, u svakom trenutku.

Nije joj se ispunila želja da radi u Narodnom pozorištu, jer „glumice nisu baš na dobrom glasu”. Ipak je pisala za *Pozorišni list* i prevela *Palančane, Na dnu* i *Decu sunca* Maksima Gorkog. Tako se postepeno približavala umetničkom svetu, kome će pripadati celog svog života.

Posebno je bila ponosna što je zahvaljujući svojoj upornosti uspela da bude prva žena praktikant u Narodnoj biblioteci i prva žena novinar u *Politici*, u drugoj godini izlaženja tog lista. Njena borba za ženska prava tu dobija pun smisao. Uspevala je da ideje feminizma i socijalistička shvatanja unese u članke koje je objavljivala. Spominje da joj je prvi članak štampan 20. avgusta 1905. pod naslovom *Obrazovanje ženskinja u Srbiji*. Posle toga postala je član redakcije i urednik feljtona. O svemu što je saznala o Klari Cetkin, Lili Braun i drugim socijalistkinjama pisala je u svojim člancima. U feljtonu je publikovala i tekstove Dobroslave Đorđević, verenice Dimitrija Tucovića. Bez velikih pretenzija objavila je priču *Stanko pijevac* ili *Nikola obad*, verno dočaravajući palanačke likove. Bila je dovoljno poznata pa je mogla da se potpisuje samo inicijalima M. M. Radila je nekoliko meseci, a zatim se vratila svom profesorskom pozivu. Kasnije je povremeno bila saradnik *Politike*, propagirajući telesnu kulturu.

Maga Magazinović je s ljubavlju prihvatila najpre rad u Višoj ženskoj školi, a zatim u Prvoj ženskoj gimnaziji. Uverena da je obrazovanje i vaspitanje ličnosti osnova za ceo život, posvetila se mladima. Bila je profesor punih četrdest godina. Predavala je nemački i srpski jezik, kao i filozofiju, a po potrebi botaniku, matematiku i druge predmete. Da bi dobila profesorsku diplomu, morala je da polaže poseban ispit. Ponovo je bila prinuđena da se bori protiv tradicionalnih zabluda, što je odgovaralo njenoj buntovnoj prirodi. Njen uspeh je olakšao put devojkama koje su želele da steknu profesorsku diplomu.

Za vreme Prvog svetskog rata prihvatila je ponudu srpske vlade u egzilu da prouči organizaciju srednjih škola u Švajcarskoj. Osim „realke” i „klasične” gimnazije, Maga Magazinović je ispitala i drugačije, eksperimentalne forme. U želji da sazna šta je to „nova škola”, došla je do saznanja o „harmoničnom vaspitanju celog čoveka”. To se uklapalo u njenu viziju žene i čoveka kao kompleksnih ličnosti. Da bi neka osoba postala samosvesna, odgovorna i sveukupno obrazovana, smatrala je da joj je neophodna ritmička gimnastika, koju je ona uporno zastupala i predavala u Ženskoj školi u Beogradu. Uspela je da u nekim osnovnim školama fiskulturu zameni ritmičkom gimnastikom, ali, nažalost, ta velika novina brzo je bila ugušena.

Socijalistkinja

Krajem XIX i početkom XX veka, pod uticajem Svetozara Markovića, socijalističkom pokretu energiju su davala radnička udruženja i intelektualci koji su pratili zbivanja u Nemačkoj i Rusiji. Mnoge žene su, kao aktivistkinje, težile većoj emancipaciji u patrijarhalnom društvu, a među prvima su bile Milica i Anka Ninković iz Novog Sada, Draga Ljočić iz Beograda, Mileva Andrejević i Aleksandra Marković iz Smedereva. One su, tokom studija u Cirihi, pristupile socijalističkom pokretu i tako započele svoje političke aktivnosti.³⁰⁶ Ilka Marković, supruga Jevrema Markovića, Svetozarevog brata, bila je odvažna i nekompromisna. U to vreme, vreme vladavine protekcije, korumpiranosti, autoritarnosti, u kome su se sukobljavali interesi obrenovićevaca, radikala, narodnjaka i demokrata, socijalističke ideje su kao novina privlačile studentsku omladinu.

Maga Magazinović je rano spoznala nepravdu u društvu i u trinaestoj godini su je dotakle ideje socijalizma. Njeno jednostavno postavljano pitanje o religiji možda je i nesvesno bilo plod socijalističkog ubeđenja. Na studijama u Beogradu pristupila je Socijalističkoj omladini, jer je bilo uobičajeno da svaki student pripada nekoj stranci. U knjizi *Moj život* njena sećanja o tome su veoma dragocena. Druženja, razmena mišljenja, diskusije, kao i učešće u horu *Obilić*, otvorili su joj nove životne mogućnosti. U tako širokoj aktivnosti videla je suštinu življenja. Ona je naglašavala izuzetnu političku zrelost omladine toga vremena, koja je znala da joj život umnogome zavisi od angažovanosti. Učestvovala je u radu studentskog „jugoslovenskog pokreta” i sa oduševljenjem pisala o prvom odlasku u inostranstvo, u Sofiju, na razgovore s bugarskim kolegama, o snažnoj volji da se ostvari balkanska konfederacija i ujedinjenje svih Južnih Slovena. Već početkom veka istaknuto je osetljivo pitanje Makedonije i Maga je prepoznala njegov pravi značaj.

Kao članica *Radničkog društva*, Maga Magazinović se opredelila za pružanje pomoći u obrazovanju ugroženog sloja građana. Kada je u Beogradu otvorila školu za novu igru, siromašnoj deci nije naplaćivala časove.

Vreme ratova, o kojima piše, otkriva njen antimilitaristički duh, svojstven socijalistima.

Kada govori o Plehanovu i Lenjinu, čijim je predavanjima prisustvovala u Cirihi u zimu i s proleća 1917, ona daje prednost Plehanovu. Opaska da čovek takvih elegantnih manira „ne može biti nikada ideološki zatucan ni dogmatičar”, svedoči o njenoj tolerantnosti i poštovanju različitosti. U Lenjinu prepoznaje boljševičku rigidnost, a to ne odgovara njenom humanističkom poimanju života. Ideološki je tačno locirala tu dvojicu ruskih mislilaca i revolucionara: između socijaldemokratije i buduće tiranije „proleterijata”. Ceo život Mage Magazinović bio je protkan socijalističkim idealima iz njene mladosti, iako nije pripadala revolucionarima – pre bi se moglo reći da je njeno životno opredeljenje bilo evolutivno.

U kasnijim godinama ona te socijalističke ideje više nije isticala, jer je mudro shvatila dinamiku promena: da se treba boriti za osnovne vrednosti, pre svega za poštovanje ljudskog bića.

³⁰⁶ Neda Božinović, *Žensko pitanje u Srbiji u XIX i XX veku*, izd. Devedeset četvrta i Žene u crnom, Beograd 1996.

Feminizam

Maga Magazinović je odmah reagovala na uočene društvene nepravde. Energična, s izraženim odlikama dinarske prirode, ona se odmalena družila i merila s dečacima. Duboko je osećala socijalnu nepravdu i potcenjivanje životne sposobnosti žene u svim oblastima tadašnjeg patrijarhalnog društva. Već tokom školovanja, a i kasnije na različitim poslovima, sposobnost da dokaže da su njene moći jednake – ako ne i veće – moćima kolega, došla je do punog izražaja.

Kad se s porodicom preselila u Beograd, u njemu su već delovala ženska društva u kojima su bile aktivne i njene nastavnice: Katarina Milovuk, Milka Vulović, Kruna Aćimović, Kosara Cvetković.³⁰⁷ Njihova društvena angažovanost svakako je uticala na devojku koja je došla iz manjeg mesta i bila ispunjena snažnim osećanjem pravičnosti.

Početak veka javile su se mlade feministkinje, uglavnom iz socijalističkih krugova, sa zahtevima da se žene same više emancipuju i dobiju pravo mesto u društvu. Mišljenje Svetozara Markovića bilo je presudno u borbi za ženska prava. Srbija je u tom smislu možda kasnila za evropskim zemljama, ali se delovanjem aktivistkinja feministički pokret naglo razvijao.

Maga Magazinović je kao studentkinja veoma angažovano učestvovala u formiranju *Ženskog studentskog kluba*. Suštinu feminističkog poimanja promena činili su borba za ravnopravnost u obrazovanju i na poslu, novi pogledi na seksualnu emancipaciju i brak, traženje novih etičkih društvenih kodova. Ona je zastupala te ideje i često se decidirano izjašnjavala o „naprednim” studentskim pokretima.

Opisujući dečake i mladiće koji su joj se u mladosti dopadali, naglašavala je njihovu pamet, sofisticiranost, učenost i vaspitanje. Snaga ličnosti imala je presudni značaj i nikada nije davala prednost „mačo” atributima.

Ona, međutim, nije bila ideolog radikalnog feminizma kao obeležja XX veka; nikada nije bila isključiva, što je posledica porodičnog vaspitanja, poštovanja različitosti i saznanja da dogmatičnost zatvara svest pred utopijskom vizijom sveta.

U prelomnim ratnim godinama autorka sećanja *Moj život* iskazala je žensku snagu, izdržljivost i snalažljivost.

Teatar i ples, životni credo

Bogato životno iskustvo Maga Magazinović je ipak posvetila novom plesu, u kome je pronašla biće svoje egzistencije. Ona je, međutim, svoju misiju shvatala i kao vaspitačku, zbog čega se posvetila mladima.

Kad je početkom veka stupila u svet plesa, tek su se otvarali novi umetnički putevi. Prožimanje naučnih otkrića (Frojd, Ajnštajn, Bergson, Jung...) i umetnosti dalo je podsticajne rezultate. Različite estetike ulaze u zajedničku baštinu čovečanstva. U drugoj polovini XIX veka Fransoa Delsart je otkrio zakonomernost nesvesnih i svesnih gestova i pokreta u ritmu svakodnevnog života i tom metodom ukazao na potpuno nove estetske perspektive. Njegovi sledbenici su otkrivali

307 Ibid.

nove horizonte u odnosu na muziku, prostor, telo, pokret i približavali su se individualizaciji plesne umetnosti.

Isidora Dankan je bila harizmatična ličnost koja je intuitivnim principom, emocijama i erosom gradila svoje slobodne i ekstatične plesne simbole. Loj Fuller shvatala je pokret tela kao deo scenografije i komponente svetla kojim je bojila simbolističke kretnje po pozornici. Glamurozna Rut Sent-Deni zasnivala je svoj ples na orijentalnim pokretima i hrišćanskoj spiritualnosti. Ove tri buntovne Amerikanke, pionirke plesa, ipak nisu stvorile igračke sisteme, tako da je njihov suštinski značaj pre svega bio u oslobađanju igrača i koreografa od bilo kakvog kanona.

Početakom XX veka Emil Žak-Dalkroz ostvario je reformu muzičkog vaspitanja smatrajući da se euritmija zasniva na principima razvijanja harmoničnosti pokreta kroz ritmizirani pokret. Takvo shvatanje povezanosti ritma i pokreta dalo je dubokog pečata nastupajućim modernim pravcima plesa. Drugi značajan teoretičar i inovator, Rudolf Laban, analizirao je strukturu pokreta, telo u prostoru, dinamiku i izražajne kvalitete pokreta. On je došao do saznanja da vidljivo iskazan pokret ne postoji bez prethodnog unutrašnjeg impulsa i da taj pokret ima onoliko snagu i ekspresiju kolika je njegova unutrašnja dinamika. Posebno se bavio psiho-biološkim i socijalnim aspektom igre. I Dalkroz i Laban zastupali su stanovište o individualnom pristupu, ali i o omasovljenju plesnog vaspitanja. Istražujući pokret i telesnu ekspresiju, Meri Wigman obogatila je ples univerzalnim problemima. Posebnu tehniku pravilnog, nenasilnog korišćenja svakodnevnih pokreta i mišića, u to vreme uveo je F. Matijas Aleksander. Tako je početak veka pripao umetnicima – vizionarima i teoretičarima koji su plesu vratili autohtono mesto i omogućili raznolikost estetskih kreacija.

Interesovanje Mage Magazinović za umetnost bilo je iskreno i izvorno, a ples je volela iskonski, može se reći i arhetipski. U sećanjima *Moj život* ona opisuje svoje detinje oduševljenje folklorom, a zatim ekstatičku igru na balovima i kasnije nastupe sa horom. Taj osnovni impuls za pokretom obeležio je ceo njen život.

U to vreme u Narodnom pozorištu su izvođene samo dramske predstave jer Opere i Baleta još nije bilo. Maga je pratila teatarske tokove, učestvovala u amaterskim predstavama društva *Abrašević* i samo je bilo pitanje vremena kada će se odlučiti za scensku umetnost.

Gostovanje plesačice Mod Alan 1907. godine³⁰⁸ donelo je sasvim novo iskustvo Beogradu i Magi Magazinović, koja joj je posvetila poglavlje u svojoj knjizi: „Mod Alan i podstrek na igru”. To je veoma značajno svedočenje o Mod Alan, jer ni u jednom baletskom i igračkom arhivu u svetu nije zabeleženo njeno gostovanje na Balkanu. Još je interesantniji doživljaj intelektualne i umetničke publike tog vremena, kao i autorkin susret sa poznatom umetnicom. Maga Magazinović do tada nije imala priliku da vidi ni balet ni novi ples. Ona je, ipak, romantično ali nepogrešivo, uočila da Mod Alan pleše sâmu muziku slobodnim pokretima ruku. Taj umetnički doživljaj opredelio je budućnost autorke sećanja *Moj život*. Kosara Cvetković, Magina nastavnica iz Užica i Beograda, tada je napisala prvu plesnu kritiku kod nas.³⁰⁹

308 Maga Magazinović pogrešno datira gostovanje Mod Alan u 1906. godinu.

309 *Štampa*, 27. mart 1907. godine.

Za devojku željnu teatarskog znanja, odlazak na studijsko putovanje u Nemačku značio je bogato umetničko iskustvo. Ona je otišla u zemlju koja je imala vekovno teatarsko utemeljenje, a tih godina su se javljali i novi scenski oblici. Nemačka je bila poznata i po snažnom razvoju radničkog, feminističkog i socijalističkog pokreta, što je Magu Magazinović takođe zanimalo.

Kada je u leto 1909. godine došla u Minhenu, upoznala je teoriju i metod dr Rudolfa Štajnera. U svojim sećanjima *Moj život* ona precizno objašnjava značenje učenja Štajnera, koji je smatrao da je duh osnova umetnosti, a ljudsko telo puno različitog energetskog naboja. U tom kontekstu on euritmiju i poeziju stavlja u vrh – u duhovnu sferu života. Posmatrajući čoveka kao celovito biće, Štajner atomizuje značenje boje, pokreta, reči. Vežbe u njegovim radionicama omogućavale su sledbenicima da sagledaju sebe, da prihvatajući kôdove i simboliku harizmatičnog mislioca, učestvuju u njegovim mističnim teozofskim, kasnije antropozofskim dramama.

Kao racionalna ličnost, Maga Magazinović nije mogla prihvatiti mistični i magijski svet teozofije: metafizički svet Štajnera i njegovih sledbenika, Maga je doživljavala kao manipulaciju.

U želji da postane glumica, u čuvenoj školi Maksa Rajnharta provela je godinu dana i u svojim sećanjima detaljno je opisala život u Berlinu i metode novog teatra koji će obeležiti XX vek. Uočila je razliku između beogradskog i berlinskog umetničkog izraza. Studije kod Rajnharta podrazumevale su obrazovanje i vaspitanje kompletnog glumca, pa je shodno tome strukturisan program, kao i izbor profesora koji su prihvatili nove teatarske tendencije. Kada Maga Magazinović kaže da je Rajnhartovo načelo bilo „da duh i kolorit epohe i sredine čini stil predstave”, to onda ukazuje da je veliki umetnik odustao od mimetičkog, tj. imitativnog modela i da je počeo da istražuje u dubljim teatarskim slojevima. Literarni predložak Maks Rajnhart je tretirao kao mogućnost za interpretaciju. Sećanja na to autorka naziva „drobljenjem dramskog zbivanja”, što znači da se studijskim radom dolazilo do elementarnih delova koji su razrađivani a zatim spajani u novu celinu. Predstave reditelja Rajnharta bile su sinkretičke, što podrazumeva da su režija, gluma, dekor, kostim i svetlo bili ravnopravni delovi kreacije.

Kao pedagog, Rajnhart je uživao ogroman autoritet kod studenata. Njegovo znanje i sugestivnost – ali ne i prisnost – odavali su velikog profesora, tako da je u njegovom dragocenom radu s glumcima Maga primećivala primenu različitih dinamičkih valera u glasu scenskog umetnika.

Mnoge uloge koje je radila u Rajnhartovoj školi (Ofelija, Margareta, Julija...), uporedo sa studijama na univerzitetu, bile su njeno poslednje iskustvo s dramskim teatrom. Ubrzo je shvatila svoj životni imperativ i prihvatila novi ples.

Studirajući u Rajnhartovoj školi, ona je upoznala i igre različitih istorijskih epoha. Na priredbi za Carski dvor upoznala se s primabalerinom De Gasparini i tako joj se ukazala još jedna mogućnost da se približi vrhunskoj umetničkoj igri – baletu. Radoznale prirode i željna umetničkog iskustva, Maga Magazinović je počela da uči balet, i to ne kao profesionalac, već da bi sama osetila različite stilove plesa. U vežbama kod Šarlotte Šniter, koja je radila na principima italijanske škole, shvatila je težinu ali i lepotu baleta i unekoliko objasnila razliku između francuske i italijanske škole. U to vreme balet je na Zapadu ulazio u agoniju. Pravu baletsku

poetiku, međutim, ona je ipak doživela gledajući *Ballets Russes*, trupu Sergeja Džagiljeva i plejadu velikih igrača: Vaclava Nižinskog, Tamaru Karsavinu, Mihaila Fokina, Ekaterinu Gelcer, Jelenu Poljakovu. Autorka sećanja *Moj život* lucidno ističe da je lepota baleta u prirodnim pokretima i odnosima, a ne u izveštačenoj kanonizaciji. To je bila bitna komponenta reforme baleta koju je početkom veka ostvario Mihail Fokin. Zbog toga je Maga Magazinović celog života, uporedo sa novim plesom, pratila tokove baleta u Narodnom pozorištu.

Prekretnica je bila njeno upoznavanje sa radom berlinske škole Isidore Dankan koju je vodila njena sestra Elizabeta. Pomoću improvizacija i ličnih doživljavanja muzike, deca su stvarala imaginarni svet po ugledu na starogrčki ideal. Slobodne kretnje, bez naznačene tehnike, bile su deo slobodnog duha u vaspitanju dece, a Maga Magazinović je tokom celog života upravo težila harmoničnosti i slobodi ličnosti.

Njenom opredeljenju za novi ples možda je doprinelo to što je kod Šarlote Šniter učila i najnovije engleske metode kalistenije, kao kompilacije baleta i nove gimnastike.

Takav celovit pristup plesu otvorio je drukčije perspektive Magi Magazinović: ona se konačno opredelila za novu igru i otkrila suštinski smisao plesa, podrazumevajući da kroz ples igrač izražava samog sebe. Ta važna antropološka misao uticala je na senzibilnu ali odlučnu Magu Magazinović.

Otvarajući školu za plastičnu igru u Beogradu 1910. godine, ona je znala da joj nedostaje sistematizovan metod za ono što je osećala kao novi plesni princip. Zato je, tragajući za novim znanjima, godine 1911. otišla u Braunšvajg, gde je kod Minete Vegman, na intenzivnom kursu, upoznala najnovija dostignuća muzike, ritmičke gimnastike i plastike po metodu Žak-Dalkroza. Mineta Vegman je pripadala prvoj generaciji pedagoga Dalkrozovog učenja i mogla je stoga na autentičan način da prenese iskustvo velikog učitelja. Kao dobar poznavalac muzike, veoma obrazovana, inteligentna i umetnički nadarena, Maga je brzo shvatila vrednost sistema u kome se ritmiziranost najpre individualizuje, a zatim stvara objektivni odraz – plastika ili plastična gimnastika.

Još značajniji za njeno umetničko i pedagoško formiranje bio je rad kod samog Dalkroza u Helerau 1912. godine. Ona se seća svog oduševljenja za studije u Helerau, koji postaje mesto internacionalnog hodočašća za umetnike novog senzibiliteta. Dalkrozov sistem više nije podrazumevao samo muzičko vaspitanje već je u ritmiziranom impulsu našao kôd – znak koji istovremeno označava pokret i daje značenje pokretu. Od nizova pokreta koji su inicirani povezivanjem unutrašnjeg i spoljašnjeg ritma, dobijane su žive forme koje su kreirali sami izvođači. Ovaj humanistički pristup bio je dostupan ne samo teatarskim profesionalcima, već i ljudima drugih struka. To je, sa sociološkog aspekta, predstavljalo važan trenutak za početak omasovljavanja telesne kulture i plesnog teatra, čime će biti obeležen XX vek. Dalkroz je ukazao da su svi sposobni da sebe izgrade u harmoničnu ličnost kroz ritmički ples. Taj opšteobrazovni i vaspitni princip Maga Magazinović je anticipirala, prihvatila i prenela u Beograd.

Predmeti koje je učila u Helerau svedoče o slojevitoj metodi koja duboko uranja u problem muzike i pokreta, ritma, dinamike, harmonije, melodije, čime je studentima omogućeno da se kreativno izražavaju.

U knjizi autorka piše o velikoj rasprostanjenosti Dalkrozovog sistema posle osnivanja mnogih škola. Svet je bio spreman za nova iskustva iako je borba s tradicionalnim shvatanjima trajala celog ovog veka. Jukstapoziciju je pomirio postmoderni ples.

Kao što smo napomenuli, posle svog prvog studijskog putovanja u Berlin, Maga Magazinović je sa Zorom Pricom otvorila školu u Beogradu 1910. godine. Komplikovan naziv *Škola za deklamaciju, estetiku, gimnastiku i inostrane jezike* i razlozi za to govore o malograđanskoj beogradskoj čaršiji toga vremena. To potvrđuje i podatak da direkcija nije pristala da Maga, kao žena, prenese Rajnhartova iskustva u Narodno pozorište. Ona se posvetila školi, deci i mladima, ali piše da je morala da časove osmisli između tradicionalnog baleta i improvizacija dankanovskog tipa, jer nije poznavala klasične tehnike. Takvi časovi su upravo razvijali čvrstinu, maštovitost i individualnost i kod mlađih i kod starijih učenika. U njenim autobiografskim beleškama s početka veka, veoma je važno opažanje: „... da bi plesna umetnost postala umetnost, njoj mora da prethodi tehničko znanje”. Od trenutka kada se Maga upoznala sa metodom Dalkroza, ona je u svojoj školi, već od 1911. godine, primenjivala njegove principe i u tom pogledu Beograd je ostvario najsavremenije umetničke domete. Na osnovu programa, kritika i fotografija može se naslutiti da je Dalkrozov sistem zaživeo. Takođe se zapaža uticaj Rudolfa Labana i njegovog istraživačkog rada u spoznavanju tela i prostora, dinamike i brzine pokreta, u različitim formama telesne pokretljivosti koja proizlazi iz međusobnog odnosa svih ovih elemenata, kao i iz samosvesti plesača. Iako Maga Magazinović ne pominje u svojim sećanjima da je studirala kod Labana, Zora Prica piše da je ona upoznala Labanove novine dok je bila u Cirihi 1917/1918. godine.³¹⁰ Na gostovanju u Beogradu 1924. godine i u svojoj knjizi *Jedan život*, on je sam potvrdio da je Maga Magazinović njegov sledbenik. Koncerti na kraju svake školske godine svedoče o različitim pristupima novom plesu i dostignutim nivoima: dok mlađi uzrast više teži ka slobodnim pokretima koji se spajaju s muzikom, i koji razvijaju koordinaciju pokreta, lakoću, čvrstinu mišića, snalaženje u prostoru i radost pokreta, kod starijih učenika vidljive se složene forme sistema plesa Dalkroza i Labana, kroz samosvest telesnog izražavanja.

O radu Mage Magazinović napisali su mnoge kritike značajni autori – od Isidore Sekulić do Milana Dedinca. Opaska Raše Plaovića „da bi škola Mage Magazinović trebalo da prethodi učenju baleta”, danas se obistinjuje: kreativna igra se uči u najboljim baletskim školama u svetu.

Posebno polje delatnosti Mage Magazinović bio je rad sa učenicima na folklornoj igri. Ona je prva stilizovala i scenski prilagodila narodnu igru, zadržavajući elemente i duh originala.

Prvu veću koreografsku celinu, *Svetkovina Bahusa i Flore*, sačinila je 1925. godine sa 50 izvođača. Prema dostupnoj dokumentaciji može se zaključiti da je to bio čist ples radosti, svetla i ljubavi, u kome je mitološka priča bila samo okvir. Po tretiranju opšte teme, muzike i igre možda je taj ples bio najbliži impresionizmu.

U sledećoj predstavi, *Jelisavka, majka Obilića*, Maga Magazinović je koristila folklornu muziku i strukturisala koreografiju, ostvarujući sintezu savremene tehnike i narodnih elemenata. *Jelisavka* je imala tri dela: *San o vili*, *Upoznavanje*

³¹⁰ Dr Zora Prica Krstić, *Škola za ritmičku gimnastiku Mage Magazinović. Rad škole od osnivanja do danas*, Beograd 1922.

sa herojem i Svadba i rođenje Obilića. Poetika predstave inspirisana je pesmom Mihaila Sretenovića i igrana je u trilogiji sa *Molitvom Kosovke devojke* i *Smrcu majke Jugovića*. Samostalno je izvođena i za vreme Drugog svetskog rata na Kolarčevom univerzitetu.

Dosledna svojim istraživanjima u srpskoj narodnoj umetnosti, Maga je uradila koreografiju za *Molitvu Kosovke devojke*, koju je solo igrala Sofija Cvetičanin. Na patetičnu uvodnu muziku Gvida Havlasa na stihove Đure Jakšića *Padajte, braćo*, autorka je ekspresivnim elementima, sa naznakama naših tradicionalnih gestova, moderno kreirala arhetip srpske kosovske tragedije.

Treće delo, *Smrt majke Jugovića*, Maga Magazinović je stvarala sa najvećom koreografskom sigurnošću. Pokreti u toj kreaciji građeni su kao znak koji postaje simbol. U koreografskoj obradi i ovde je insistirala na stilizaciji narodnih igara, ali ne sukcesivno, već u odabranim elementima koje je uklapala u novu celinu. Izražajni moment bio je najupečatljiviji. Kompozicija scene sa grupom žena činila je skulpturalnu, živu formu tragičarki. Svaka od devet udovica i majka Jugovića, u svim detaljima – od hoda, nagiba tela i glave, ruku u različitim pozama koje simbolizuju tragično iskustvo – prostorno dobro ukomponovane, odisale su dubokom ekspresijom. Maga je koristila univerzalne simboličke vrednosti i auto-refleksiju, sasvim blisku ekspresionizmu.

Ova tri dela Mage Magazinović bila su inicijalno narativna, ali u koreografskom znaku apstraktna, očišćena od ukrasa i opisa, tako da se suština ideje i koreografije ispoljila u sublimiranoj formi. Zbog toga su njeni „baleti” posedovali koncentrisanu umetničku snagu.

O čemu Maga Magazinović nije pisala u svojim autobiografskim sećanjima

Maga Magazinović je retrospektivno zapisivala svoja sećanja i zato je možda poneki detalj ili datum pomeren. Obimna dokumentacija ipak svedoči o njoj kao autentičnoj intelektualnoj i umetničkoj pojavi u Kraljevini Srbiji, kasnije u novostvorenoj Kraljevini Srba, Hrvata i Slovenaca, potom nazvanoj Kraljevina Jugoslavija, a onda i u FNR Jugoslaviji. U autobiografskim beleškama ona je opširno opisala svoj emotivni život. Međutim, neprocenjiva je vrednost sećanja o njenom društvenom angažovanju i uvođenju sasvim novih plesnih formi u jednu konzervativnu sredinu kakva je bila Srbija toga vremena.

Danas ne možemo da odgonetnemo zašto se sećanja završavaju 1927. godine, s kojim datumom Maga Magazinović prestaje da piše svoje beleške, i zašto nije obradila sledeće dvadeset četiri godine, do 1951, kada je i nastao *Moj život*.

Škola za ritmiku i plastiku trajala je do 1935. godine. Nakon jubilarnog koncerta kojim je proslavljeno 25 godina rada, prestala je da postoji škola koja je u trenutku osnivanja, 1910. godine, bila prva savremena kulturološka pojava u Srbiji. Nemirna duhom, Maga Magazinović je odmah oformila Studentsku folklornu grupu, tako da je s mladima mogla da sublimiše sva svoja dugogodišnja folklorna istraživanja. S grupom je gostovala po celoj Kraljevini Jugoslaviji i učestvovala na Festivalima balkanskih narodnih igara u Istanbulu 1936. i 1937. godine. Rajna

Gezeman Popović, ćerka Mage Magazinović, i danas se seća da je tada Kemal Atatürk³¹¹ igrao u kolu između Mage i Rajne. U Istanbulu je Maga sažela muziku i korake iz svih balkanskih zemalja, insistirajući na sličnosti. Predano je saradivala sa etnomuzikolozima Ljubicom i Danicom S. Janković, a kasnije i sa Oliverom Živković. Sa Studentskom folklornom grupom gostovala je i u Nici 1937. i 1938, a u Hamburgu 1938. i 1939. godine. Rajna Gezeman Popović pominje i film u boji snimljen na gostovanju u Nemačkoj 1939. godine, kada su nastupali sa folkornim divertismanom. U Beogradu je tih godina takođe snimljen propagandni kolor-film za eventualni odlazak na gostovanje u Ameriku. Za vreme nacističke okupacije, Maga je retko imala koncerte, ali je obnovila *Jelisavku* za Kolarčev univerzitet. Očigledno je smatrala da radom i kulturom ljudi treba da održe slobodan duh.

Nove, posleratne vlasti nisu imale razumevanja za takve njene stavove. Kritičar Branko Dragutinović, na primer, napao je Magu u novinama. Tada je zaboravljeno da je Maga Magazinović bila jedna od retkih mladih socijalistkinja s početka veka i da je dosledno proživela ceo svoj život, ali da nije bila partijski organizovana. Posle rata bila je profesor u novoosnovanoj Državnoj baletskoj školi, gde je predavala ritmiku, folklor i istorijske igre. Kao profesor, upućivala je svoje nadarene učenice kako da istražuju dokumente i beleže važne podatke. Milica Jovanović i Milica Zajcev su od Mage učile o sakupljanju materijala za istoriju igre i o metodu pisanja. Ona je ostavila generacijama koje dolaze tri dragocene knjige, jedinstvene kod nas: *Telesna kultura kao vaspitanje i umetnost* iz 1932. godine, *Vežbe i studije iz savremene gimnastike, plastike, ritmike i baleta*, takođe iz 1932. godine, i *Istorija igre* iz 1951. godine.

U knjizi *Telesna kultura kao vaspitanje i umetnost* Maga Magazinović sveobuhvatno predstavlja čoveka, ženu i dete, navodeći njihove posebne duhovne i fizičke potrebe. U kosmičkom ritmu i osmišljenoj telesnoj aktivnosti ona traži grčki ideal harmonije tela i duha koji je preduslov svake slobodne ličnosti. U osnovama ritma, kontrakcije i relaksacije, ona pronalazi dragocenu energiju iz koje se ostvaruje pokret u svim nijansama. Kao suštinski poznavalac svih formi telesnog vaspitanja, autorka u prvom delu, pod nazivom *Telesna kultura i vaspitanje*, razdvaja pojmove gimnastika, ritmička gimnastika, telovežbe u nekoliko različitih oblika. Daje prednost grčkoj gimnastici, jer je smatra „oduhotvorenom”. Ne prihvata mehanicističku napetost čovekove muskulature u akciji, zato što je to deo vojničkog vaspitanja u Nemačkoj, i u njoj vidi „patriotsku i nacionalnu stvar” koja ima korene u fašizmu i šovinizmu. O tome ona piše već 1932. godine. U posebnom poglavlju obrađuje specifične odlike žene i deteta i, shodno tome, daje predloge za posebne vežbe koje će na najbolji način oblikovati njihova tela i obrazovati duh. Njen humanistički pristup životu nikako se nije slagao sa tumačenjem vežbi prema kojima je telo objekat, kako su zastupale nove teorije toga vremena.

U delu posvećenom sportskom vaspitanju, autorka ove knjige klasifikuje sportove prema tada aktuelnim stereotipima naroda i rasnih sistema Vladimira Dvornikovića. U sportu vidi socijalno-vaspitnu vrednost, ali zamera što mu je profesionalizam oduzeo dragocenu suštinu. Ona idealizuje telesnost kao natpolnu kategoriju, tako da nagotu shvata kao ideal za izvođenje gimnastičkih vežbi. Taj

311 Osnivač i prvi predsednik moderne Turske.

važan trend u svetu – da je prirodnost suština života, da žene treba da su zdrave i da rađaju zdravu decu – nacizam u Nemačkoj je ubrzo iskoristio u propagandne svrhe.

U drugom delu knjige *Telesna kultura kao vaspitanje i umetnost* Maga Magazinović razmatra forme telesnog izražavanja u umetnosti, dok u gimnastici, ritmici i plastici istražuje duboku vezu s ritmom, posebno kroz povezivanje pokreta i disanja. U tim savremenim sistemima ona nalazi uporište za novu igru, kojoj daje prednost u odnosu na klasičan balet. Razumljivo je da je ona u individualizaciji koju pruža savremena igra videla slobodnog čoveka. Govori, ipak, i o skupu pojedinaca, o grupi ljudi, o zajedničkim vežbama, razmišljajući da se na taj način društvo može civilizovati. Takvim diskursom dala je svoj veliki doprinos emancipaciji ljudskog bića.

U odeljku *Koreologija – koreutika – eukinetika* autorka precizno objašnjava terminologiju naučnih disciplina igre i baleta, oslanjajući se na teorije Rudolfa Labana: da bi se moglo pristupiti fenomenologiji igre, potrebno je analizirati dinamiku, formu i izraz same igre. Koreutika i eukinetika određuju te zakonomernosti.

Maga Magazinović razume klasičan balet, ali ga posmatra senzibilitetom moderniste, pokušavajući da u kanonizovanim klasičnim pozicijama nogu vidi ne samo estetičku i funkcionalnu kategoriju već i smisao značenja tih pozicija.

Veoma je značajan i deo posvećen beleženju igre. Ovaj stari problem ona istorijski sagledava i shvata značaj Labanove kinetografije.

Maga Magazinović u plesu nije videla „božiji dar” već je među brojnim učenicima, u svakom od njih, uočavala psihofizičke mogućnosti i tražila najbolji put za njihovo telesno samoosveščivanje.

Na osnovu svojih studija svih formi osmišljenog telesnog aktiviteta i njegovog izražajnog svojstva, koje je izložila u prva dva dela knjige *Telesna kultura kao vaspitanje i umetnost*, Maga Magazinović je u trećem delu prikazala sisteme vežbi koje potvrđuju njene teorije. Taj poslednji deo štampan je i kao posebna publikacija pod nazivom *Vežbe i studije iz savremene gimnastike, plastike, ritmike i baleta* (1932).

U gimnastičkim vežbama ona se bavi tehničkim izvođenjem – od držanja tela do složenijih vežbi – koje vodi logično, sa smišljenim redosledom u kome mišići i telo postepeno jačaju. Veoma su važne njene sugestije i uputstva.

U plastičkim studijama razrađuje urođeno ljudsko kretanje sa funkcijom disanja. Individualni, ekspresivni aspekt ugrađen je u plastiku. Pokret u plastici polazi od centralnog dela tela, a vežbe ruku daju posebnu izražajnost. Zakonomernost kretanja pre svega vidi u harmoničnosti između stajanja i kretanja i kao odnos prema prostoru. To je veoma blisko Labanovom sistemu mišljenja.

U nizu vežbi hodanja ili skokova u istim gimnastičkim, plastičkim i ritmičkim vežbama nailazi se na različite pristupe – formalni, prostorni i vremenski. Vremenski odnos Maga vidi u ritmičkim vežbama, pre svega Dalkrozovim.

Jedno poglavlje iz knjige *Vežbe i studije iz savremene gimnastike, plastike, ritmike i baleta* posvećeno je vežbama u baletu. Iako nije bila poklonik baletskog formalizma, Maga Magazinović obraća zasluženu pažnju na tu vrstu vrhunske forme igre. U vreme kad je pisala ovu knjigu (1932) već je bio poznat način eksplikacije tehničkog izvođenja vežbi u baletu. Zanimljivo je da je sve baletske termine na francuskom jeziku, do danas prihvaćene u celom svetu, prevodila na srpski.

To je bilo primereno pokretu tridesetih godina u Srbiji, kada je deo umetničke i intelektualne elite smatrao da je stvaranje nacionalne kulture prioritet, tako da je posrbljivanje termina bilo deo tog procesa.

Maga Magazinović je održala više edukativnih predavanja na koncertima svoje škole, u kojima je prenosila suštinu ljudskog kretanja, a u tom diskursu ples je predstavljen kao ontološka bit čovekove egzistencije.

Sakupljajući svoje dotadašnje plesno, istorijsko i teorijsko iskustvo, Maga Magazinović je napisala knjigu *Istorija igre* (Prosveta, 1951). Igru praistorijskih ljudi ona posmatra razvojno, od inicijalnih, instinktivnih plesova kao ishodišta životne radosti i strahova od prirodnih pojava. Zatim hronološki prati sve vidove igara – od religijskih, narodnih, društvenih i scenskih – i definiše njihove estetičke promene menjanjem samih znakova. *Istorija igre* je veoma značajna, jer kroz socijalna zbivanja posebno prati razvoj društvene igre. Opisi koraka, kôdova, ophođenja i celih igara svedoče o njenoj velikoj stručnosti. Baletu kao vrhunskoj umetničkoj igri ona posvećuje srazmerno manju pažnju. Pre svega, nju interesuje nastanak teorijske osnove, zatim razvoj i dekadencija baleta u svim epohama – od renesanse do prve polovine XX veka kad je reformu baleta započeo Mihail Fokin. U ovoj knjizi sučeljavaju se elementi koji savremeno definišu samu istoriju. Za Magu Magazinović istorija nije bezlični skup plesne faktografije, već okvir koji određuje empirijske granice suštine igre. I tu ostaje dosledna sebi – posmatra i biće igrača, prateći ga kroz vreme, definiše ga, ali knjiga ostavlja nedoumice, kao što je, na primer, pitanje: zašto se *Istorija igre* završava tridesetih godina XX veka, i to sa nedovoljnim baletskim podacima iz tog vremena?

Na kraju Maga Magazinović izvanredno analizira „novu igru” Isidore Duncan, rodonačelnice tog talasa. Takođe, zahvaljujući ličnom poznavanju rada Dalkroza i Labana, daje najprecizniji, suštinski pogled na njihova shvatanja pokreta, muzike, prostora, dinamike, kao i poimanje da je igra deo ljudskog bivstvovanja.

Luk vekova

Ceo XX vek protiče uzburkano, u preispitivanju istorijskog iskustva, sa mnogim inovacijama u naukama, kao što su psihologija i fizika, koje se prepliću sa umetnošću. Razočarani građanskim društvom i životom XIX veka, umetnici su tražili izlaz. Postavljali su, pre svega, pitanje slobode čoveka i njegovog izbora. Umetnici su se prvi odrekli kanona i shema da bi započeli neizvesna istraživanja novih formi. Kao što smo rekli, sredinom XIX veka ples je, kroz Delsartovo tumačenje kretanja tela, stekao suštinski drugačiji sadržaj i formu, koji se stapaju u jedinstvenu celinu. Početkom XX veka nastavlja se važan istraživački diskurs u kome je telo sposobno da primi i izrazi sopstveni identitet. Igrač sledi unutrašnji impuls telom, u voljnom pokretu u vremenu i prostoru. Iz tih principa izranja i nov plesni znak, očišćen od suvišnih ukrasa, sublimiran, čistog izraza, apstraktan i individualan. U takvim sistemima nastao je talas promene značenja kôda kao početno utemeljenje nove igre. Moderni ples je uspostavio nove odnose pojedinca i grupe, na čemu su radili Dalkroz i Laban, dajući ogroman doprinos omasovljenju sveta muzike, pokreta, plesa. To je Maga Magazinović prihvatila boraveći u Berlinu, Braunšvajgu, Helerau i Cirihi.

Početak veka ona je pripadala intelektualnim i umetničkim krugovima Beograda koji su otvarali nov evropski duhovni i kreativni prostor i radili na transformaciji dotadašnjih iskustava. Kad se vratila iz Berlina, Maga Magazinović je donela radikalni pristup telesnoj kulturi u svim njenim domenima. Tek posle nje dolaze modernisti u drugim oblastima: Marko Ristić, Petar Konjović, Rastko Petrović, Momčilo Nastasijević, Stanislav Vinaver, Miloje Milojević i drugi. Otvaranje prema drugačijim formama, zainteresovanost dece, mladih i roditelja u građanskom sloju koji je nastajao, svedoče o Maginoj moći da pridobije i građanski ukus. Ona nikada nije povlađivala onome u šta nije verovala. U kulturološkom smislu, kao prvi umetnik i pedagog koji je u Beograd uveo najsavremenije evropske metode, ona je doprinela modernizaciji patrijarhalnog društva. Kao sledbenik Dal-kroza i Labana, „deluje emancipatorski“, kako primećuje Dubravka Đurić.³¹² Maga Magazinović je imala čist, neizmanipulisan kredo da je „u zdravom telu zdrav duh“. Kao socijalistkinja, feministkinja, a pre svega kao humanista, borila se za emancipaciju mase, smatrajući da tako jača zajednica. Posebno poštujući svaku ličnost, ona je težila slobodnom i harmoničnom životu, podrazumevajući da su telo i duh okosnica tih stremjenja.

Maga Magazinović je bila osoba sa integritetom i velikim intelektualnim i pedagoško-kreativnim potencijalom. Na svim planovima je potpuno uspela, iako su mnoge okolnosti bile protiv nje.

U svom plesnom izrazu anticipirala je narodnu tradiciju i savremeni pokret i tako stvorila novi umetnički svet. Sveukupni njen rad teorijski je utemeljen, što je veoma važno za razumevanje značaja njenog stvaralaštva za celokupnu našu kulturu.

Kao luk koji povezuje vekove, prohujali su XX vekom misao i rad Mage Magazinović. Njeno osećanje i borbu za omasovljenu telesnu kulturu i umetnost, danas prepoznajemo u pokretima savremenog teatra i plesa.

Nakon što je sredinom XX veka otpočela dekonstrukcija pokreta, tela, plesa i baleta, sedamdesetih i osamdesetih godina stvorene su mogućnosti za različite procese koji su doprineli kreativnim spojevima starih i novih elemenata. Američki model postmodernog plesa ponovo se okrenuo apstrakciji i principu nemotivisanosti, kao i traženju dinamičnog virtuelnog odraza u kome je ples isključivo okrenut sebi. Evropski umetnici, i pored uticaja američkog *speeda*, nisu odustali od traganja za esencijalnim značenjem igre za samog čoveka i za njegovo iskustvo, tako da su se javile nove, izmenjene ekspresionističke forme. U anarhičnom svetu obilja umetničkih različitosti, autentičnost koreografskog i rediteljskog jezika je dominantna pojava kraja veka na izmaku. Pokret i ples, kao ontološki, primarni sloj ljudske egzistencije, sintetizuju se u nov dramski teatar s kraja XX veka.

U Beogradu, na tom talasu novog senzibiliteta sinkretičkog plesnog teatra, duh Mage Magazinović opstaje s dugim pauzama. Kad Milena Dragičević Šešić piše da „alternativa spaja estetički, etički i intelektualni svet u jedinstven umetnički iskaz“,³¹³ prepoznajemo ideju koju je Maga Magazinović sprovodila davno, još početkom veka. Postojeća stvarnost u Jugoslaviji tokom poslednje decenije veka koji ističe, tragično je osećanje bezizlaza i krajnje ugrožene egzistencije.

312 Dubravka Đurić, „Maga Magazinović: kontekst i značenja rada“, *Profemina*, br. 5–6, zima-proleće, B92, Beograd 1996.

313 Milena Dragičević Šešić, „Alternativa ili protest protiv besmisla“, predgovor za katalog *Alter image*, Beograd 1996.

Alternativno, nekomercijalno pozorište u Beogradu hrabro korača i otkriva se kao refleksija te stvarnosti. U tragalaštvu za slobodom izraza, sa antropološkog stano- višta, *Dah teatar*, koji vode Dijana Milošević i Jadranka Anđelić, 1992. godine izašao je na ulicu s jakom antiratnom porukom i, kao metafizički teatar, iskazuje određen etički stav. Snažna, nadseksualna individualnost Sonje Vukićević kreira savremeni, ekspresivni, pročišćeni svet. Anđelija Todorović i *Ister teatar* simbolično putuju kroz vreme, prostor, odnose, sudbine, telo, glas, muziku i povratak u beznađe. Neverbalna komunikacija i traženje sopstvene egzistencije osnova su na kojoj Nela Antonović i teatar *Mimart* već više od petnaest godina grade svoje preformanse i predstave. Aleksandar Izrailovski bavi se ispovednim teatrom, dok *Plavo pozorište* Nenada Čolića i Tanje Pajović ima humanistički pristup u kome je komunikacija potekla iz životnog iskustva. Tragajući za boljim svetom nego što ga okružuje, teatar glasa, pokreta i muzike *Omen* i Gordana Lebović stvaraju svoje predstave sa mladima. Odlično plesno edukovana, Dalija Aćin se bavi minimalizmom kojim izražava svoje kretanje iz dubine. Bojana Mladenović veoma dobro poznaje savremene plesne tehnike i u koreografijama se koristi duhovitim i povremeno ironičnim izrazom, dok Isidora Stanišić, savršeno ekspresivna igranica, daje u koreografijama svoje intimno, tragično osećanje života. Grubi i u isto vreme suptilni teatar pokreta i komunikacije grade Dejan Garboš i Dragana Alfirević. Zorica Jevremović unosi sasvim novu dimenziju svojim feminističkim stavovima, ali i novom svešću da se svet mora graditi sa svima koji u njemu žive. Njen angažman u predstavama sa hendikepiranim, psihički bolesnim i marginalnim ličnostima govori o stvarnosti kojoj svi prisustvujemo, u kojoj svi moramo imati i jednake šanse.

Kao što vidimo, devedesete godine donele su jedan sasvim novi svet, svet različitosti o kome je Maga Magazinović sanjala. Iskustvima Dalkroza i Rudolfa Labana i danas se koriste baletski igrači i glumci savremenog plesnog teatra. Tako je utopija Mage Magazinović utrla put današnjim procesima savremenijeg umetničkog izraza.

Literatura i izvori:

- Dr Zora Prica Krstić, *Škola za ritmičku gimnastiku Mage Magazinović. Rad škole od osnivanja do danas*, Beograd 1922.
- Maga Magazinović, *Telesna kultura kao vaspitanje i umetnost*, Planeta, Beograd 1932.
- Maga Magazinović, *Vežbe i studije iz savremene gimnastike, plastike, ritmike i baleta*, Planeta, Beograd 1932.
- Jurij Ofrosimov, *Evolucija plesa, Zvuk*, br. 5, Beograd 1934.
- Maga Magazinović, *Istorija igre*, Prosveta, Beograd 1951.
- Maga Magazinović, *Moj život*, sv. I i II, Beograd 1951.
- Neda Božinović, *Žensko pitanje u Srbiji u XIX i XX veku*, Devedeset četvrta i Žene u crnom, Beograd 1996.
- Dubravka Đurić, *Maga Magazinović: kontekst i značenja rada, Profemina*, br. 5–6, zima–proleće, B92, Beograd 1996.
- Euđenio Barba i Nikola Savareze, *Tajna umetnost glumca*, FDU, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd 1996.
- Milena Dragičević Šešić, „Alternativa ili protest protiv besmisla”, predgovor za katalog *Alter image*, Beograd 1996.

Marijus Petipa – poetika forme³¹⁴

Porodični milje

Na početku svojih memoara Marijus Petipa piše: „Imao sam čast da služim četiri cara – Nikolaja I, Aleksandra II, Aleksandra III i Nikolaja II. Za moje službe sudbina imperatorskih pozorišta bila je u rukama pet ministara dvora i osam direktora...”³¹⁵

Ovaj veliki koreograf došao je na poziv ruskog Carskog pozorišta u Sankt Peterburg 1847. godine i u njemu ostao do kraja života. Radio je i kreirao balete skoro šezdeset godina. Ime Marijusa Ivanoviča neraskidivo je vezano za ruski klasični akademizam, kao i za kristalizaciju i kodifikaciju baleta s kraja XIX veka.

Dolazeći u Rusiju iz Pariza, Marijus donosi veliko francusko baletsko iskustvo, ali i svoje porodično. Porodica Petipa je bila značajna još od vremena romantizma. Istoričarka baleta N. Roslevleva pretpostavlja³¹⁶ da je M-elle Petit-Pas debitovala kao igračica 1727. godine i da je ova gospođica, koja je igrala po vašarima, baka Žana Antoana Petipa, Marijusovog oca. Na plakatama se ime Žana Antoana prvi put pojavljuje 1810. godine. On uči i nastupa u različitim trupama u provinciji. Nakon toga dolazi u Pariz u bulevarsko pozorište Sen Marten. Tu upoznaje mladu glumicu Viktorinu Graso. Ova umetnička porodica bira Marselj za život i rad. Petoro dece iz ovog braka su umetnici: Žozef Lisjen (1815–1895), čuveni baletski igrač Pariske opere i prvi Albert na pariskoj premijeri *Žizele* (1841), Elizabeta Marijana (1816–?), Viktor Marijus Alfons (1818–1910), Žan Klod Toner (1820–1873), igrač, i Amata Viktorina Ana (1824–1905), operaska pevačica, za koju je Marijus bio vezan celog života.

Porodica putuje u Brisel, u pozorište De la Monnaie, koje je imalo veliku tradiciju. Na Kraljevskom konzervatorijumu u Briselu sačuvan je karton učenika violine Marijusa Petipa. To precizno poznavanje muzičke strukture je veoma važno za kasnije koreografsko shvatanje i stvaranje simfonizacije baleta u Rusiji. Žan Antoan radi u Lionu, Marselju, Bordou, ponovo u Briselu i konačno, 1839, Marijus sa ocem i balerinom Eženi Lekont odlazi na turneju po Americi. Po povratku iz Amerike, pošto je ostao bez posla, odlazi kod brata Lisjena u Pariz. Tu počinje da uzima časove baleta kod čuvenog Vestrisa, zvanog „bog igre”, i pomno prati nastajanje baleta *Žizele*. On zapisuje ovaj balet, koji je u agoniji romantizma bio zaboravljen na Zapadu, ali je zahvaljujući Marijusu Ivanoviču sačuvan u Rusiji. Putuje u Madrid, igra i postavlja balete, proučava španske igre i to će se kasnije prepoznati u njegovim baletima. Stiže i poziv iz sanktpeterburškog Carskog baleta i već 29. maja 1847, po velikoj vrućini, on stiže na sanktpeterburšku železničku stanicu.

³¹⁴ *Teatron*, Beograd, br. 90, novembar 1995, str. 97–102. Pojedini citati iz *Dnevnika* M. Petipe se u ovom tekstu ne navode, pošto su već citirani u sinopsisu *Marijus Petipa – kristalizacija baleta*. Sve ostale napomene su autorkine.

³¹⁵ Мариус Петипа, *Материалы, воспоминания, статьи*, изд. Искусство, Ленинград, 1971, стр. 23.

³¹⁶ Н. Рославлева, „Семья Петипа в Европе”, в: Мариус Петипа, *Материалы, воспоминания, статьи*, изд. Искусство, Ленинград, 1971, стр. 336–349.

Sanktpeterburški sat

Sredinom XIX veka Rusija je u previranju. Konfrontacija između reakcionarnog, diktatorskog režima Nikolaja I i želja i potrebe za modernizacijom, duboka je i velika. Javljaju se kontroverze. Intelektualci uviđaju jaz u ruskom društvu i stvaraju kružoke otpora, zavera i prevrata. Mnogi značajni umetnici su kritički raspoloženi prema autokratskom režimu. S duge strane, pojedine procese kao da je zaustavilo vreme.

Život u carskim pozorištima je konzervirao elitistički duh. Direktna pripadnost dvoru, podilaženje ukusu aristokratske publike, zatvorenost institucija prema novinama, bili su pogodna atmosfera za Marijusa Petipa da se bavi istraživanjima strukture i forme baleta. Verovatno je samo u Rusiji toga vremena mogao da napravi tako grandiozne, skupe balette, koji u svojoj bezazlenosti nisu bili protivnici režima, već naprotiv, doprinosili značaju ruskog dvora.

U to vreme, u evropskim državama dolazi do demokratskih proboja, ali balet nije pratio te promene. Interesovanje za balet splašnjava. Javljaju se drugačiji izražajni kôdovi. Ruski balet je sledio svoj put ka zvezdama. Od XVIII veka u Rusiju dolaze mnogi poznati, strani umetnici, i tako započinje formiranje danas čuvene Ruske baletske škole. Do dolaska Marijusa Ivanoviča u Sankt Peterburg, u Moskvi su već gostovale velike ličnosti baletskog romantizma: Šarl Luj Didlo, Marija Taljoni, Karlota Grizi, Fani Elsler i mnogi drugi. Visoke kriterijume su nametnuli i koreografi Žil Pero i Artur Sen-Leon. Marijus je angažovan kao prvi igrač. Međutim, ne može se smatrati da je bio i veliki. Više je naginjao karakternom fahu. Njegovi savremenici smatraju da je povremeno bio smešan.³¹⁷ Već prve godine u Rusiji, tokom 1847, Petipa postavlja *Pahitu*. On, u stvari, prenosi i prerađuje originalnu koreografiju Jozefa Mazelijeja. Kasnije, godine 1881, Marijus Ivanovič prestrukturira ovaj balet, sistematizuje ga i prekoreografije u onakav kakav ga danas znamo. Počinje prva faza rada i života Petipa. Sa svojim ocem, baletmajstorom Žanom Antoanom, dalje prenosi i usavršava romantičarske balette: *Santilu*, zatim *Korsara*, *Uzaludne predostrožnosti*, *Žizelu*, *Don Kihota*, *Esmeraldu*, *Konjića Grbonjića*, *Kopeliju* i mnoge druge. Počinje da kreira svoje samostalne balette, ili kako sam kaže, da „komponuje”. Prvi veći uspeh je balet *Kći faraona*. Ipak je svoje bisere koreografisao u zrelih godinama: *Labudovo jezero* (sa Lavom Ivanovim), *Začaranu lepoticu* i *Rajmondu*. Preko sto baleta, mnogo opera i bezbroj *pas de deusa* i varijacija uradio je ovaj veliki majstor baleta. Pretposlednji balet *Čudesno ogledalo*, prema bajci *Snežana i sedam patuljaka*, doživeo je neuspeh.

Marijus Ivanovič ipak nastavlja da postavlja balet *Roman sa ružinog pupoljka i leptira*. Premijera, planirana za 23. januar 1904, nikada nije izvedena. Veliki krah za ostarelog maestra. On još izvesno vreme drži probe svojih baleta, dobija penziju i povlači se. Ima tešku kostobolju o kojoj često piše u svom dnevniku (1903–1907). Njegovi memoari i dnevnik dragocena su svedočanstva njegovih zrelih godina i atmosfere koja je vladala u Carskom baletu. Takođe su znak njegove privrženosti porodici.

Imao je dve žene. Prva, već poznata ruska balerina Marija Sergejevna Surovščikova (1836–1882), bila je muza njegove prve kreativne dekade u Rusiji. Druga,

³¹⁷ Т. П. Карсавина, *Театральная улица*, изд. Искусство, Ленинград 1971, стр. 44.

Ljubov Leonidovna Savicka (1854–1919), takođe je bila balerina. Od devetoro dece većina su bili igrači i glumci. Najstarija, Marija, napravila je uspešnu karijeru. Marijus često drži probe sa svojom drugom kćerkom Ljubom (1880–1917). Inače, on veoma vodi računa o karijerama svoje dece, što mu mnogi zameraju.

Sećanja njegovih savremenika i saradnika su prilično kontradiktorna. Dok jedni smatraju da je prihvatio ruski jezik i da se ponaša „ruski”, da je fleksibilan i razuman, dotle su ga drugi uvek smatrali strancem koji se ponaša dosta nadmeno i autoritarno.

Poetika forme – put ka kristalizaciji baleta

Dolazeći u Rusiju, Marijus Ivanovič donosi stil francuske baletske škole, kao i autoritarnost. Dugo godina je bio drugi baletmajstor, u radu je pokazivao izuzetnu strogost, red i disciplinu, a iskazivao je fleksibilnost koliko je bilo potrebno da iz igrača izvuče najbolje osobine. Na početku svog rada u Rusiji, Petipa se više oslanjao na već stvorena dela. On zadržava romantičarski duh idealizacije žene, ljubavi i oprostaja. Crpi i dalekoistočnjačke sadržaje. Libreta su i dalje sladunjava, kao i muzika koju uglavnom komponuje carski baletski kompozitor Čezare Punji. Priče mu služe samo za to da može da se bavi čistom igrom. U rekonstrukcije starih baleta Petipa unosi sistematičnost, uobličava strukturu i bavi se harmonijom. Čak i kad koreografiše na literarnu podlogu, on ne obraća pažnju na nju, već mu je bitan samo baletski kôd. Sa kompozitorom Ludvigom Minkusom stvara mnoge balete. Ritmički precizan, ovaj kompozitor je ipak umetnički slab. Ali tako jednostavna, ritmizirana muzika omogućava Marijusu Ivanoviču da dobro strukturiše soliste i posebno *corps de ballet*.

Vrhunac prve faze rada je *Bajadera* (1877) na muziku Ludviga Minkusa. I ovde se u priči obraća mističnom Istoku, Indiji, ali je forma baletskog izraza apstraktna. Kompozicija celine je čvrsta, okosnica baleta je čista igra solista i ansambla. Scena *Senke* ima sonantnu formu: uvod, forma, razvoj i razrešenje. Kompozicije scena sa ansamblom, solističkih varijacija i *pas de deuxa* građene su na određenoj temi. Njihovi kontrapunkti daju posebnu dinamiku sceni. Petipa je našao određeni znak, korak ili manji skup elemenata i ukomponovao ih u celinu. Fjodor Lopuhov, veliki ruski koreograf i teoretičar, naziva ovakav postupak – koreokanon.³¹⁸ Na primer, repetitivnost *arabesquea*, pri ulasku ženskog ansambla na pozornicu kao niz klizajućih senki, ne predstavlja samo geometrizovanu grupu u baletu. Scena *Senki* se posmatra kao viša ravan ljudskog osećanja. Ona nosi ezoteričnu dimenziju, sa ekspresijom nadrealnog. Konstrukcija celine, izoštravanje kompozicija igre kroz apstraktni jezik baleta ide dalje od imitacije svakodnevnog života, a to je bit pokreta i igre. Ka toj uzvišenoj lepoti baleta Marijus Ivanovič ide dalje.

Može se reći da druga faza počinje baletom *Roksana, lepotica crnogorska* (1878),³¹⁹ na muziku neizbežnog Minkusa, dok su libreto napisali Kudekov i Petipa.

318 Фёдор Лопухов, *Хореографические откровенности*, изд. Искусство, Ленинград 1972, стр. 74.

319 Oko porekla Roksane, uticajne supruge sultana u carigradskom haremu u kojem je bilo na hiljade robinja, spore se – svojatajući je – Rusi, Belorusi, Ukrajinci, Poljaci, Bugari, Moldavci, Grci, Crnogorci... – Prim. ured.

Pomak je napravljen u samoj priči. Petipa počinje da se bavi realističnijim sadržajima, zadržavajući i romantičarsku fantastiku. Balet je imao velikog uspeha, jer je tema bila vezana za borbu Crnogoraca protiv Turaka. Slovenofilstvo je davalo jak podsticaj.

U Sankt Peterburg dolaze italijanski umetnici i igraju u Carskom baletu. Karlota Brijanca je prva Aurora u *Začaranoj lepotici*, Pjerina Lenjani – prva Odetta/Odilija u *Labudovom jezeru* i naslovna rola u *Rajmondi*. Virdžinija Zuki igra Esmeraldu i druge uloge u njegovim baletima, a Enriko Čeketi predstavlja posebno poglavlje u istoriji ruskog baleta. Ovi virtuozni igrači imali su sve bitne odlike italijanske škole: brzinu, veštinu okreta, *pirouettea*, puno zanoski, *batterie*. Petipa ih koristi i tako unapređuje baletsku tehniku. Ovaj veliki koreograf ne bi mogao napraviti svoja značajna dela bez pomoći temeljnog znanja i pomoći pedagoga Kristijana Johansona, Šveđanina, koji je svoj vek proveo u Rusiji, oslanjajući se na školu Danca Ogista Burnonvila, kao i Karla Blazisa. Johanson je pripremao učenike u baletskoj školi i odlično razumeo u kom pravcu Petipa razvija svoju estetiku. Može se zapravo reći da je kanon klasičnog baletskog akademizma stvoren u saradnji Petipa–Johanson.

Marijus Ivanovič je u suštini bio konzervativan, posebno u scenskom dizajnu. Dugo se držao metoda da svaki čin radi drugi scenograf. Scena je bila akademska, raskošna, primerena ukusu aristokratske publike. Petipa se nije bavio simboličkim vrednostima, pa ni scena nije to odražavala, ali su se koristili elementi značajni za estetiku *fin-de-sièclea*, pa se time može analizirati vizuelizacija njegovih baleta.

Saradnja sa direktorom i libretistom *Začarane lepotice* Ivanom Aleksandrovičem Vsevološkim značila je mnogo za Marijusa Petipa, jer je Vsevološki bio prava potpora Marijusu Petipa i Petru Iljiču Čajkovskom. Veliki ruski simfoničar doživeo je neuspeh s prvim izvođenjem *Labudovog jezera* 1877. godine, u koreografiji Julijusa Rejzingera. Sa Petipa se potpuno razumeo, pogotovo što je Marijus imao solidno muzičko obrazovanje. Za ovu priliku Čajkovski je proučavao zakonitosti tela, muzičko vreme u odnosu na pokret, karaktere iz bajke, tj. likove iz baleta *Začarana lepotica* i principe kretnje *corps de ballet*, i zbog toga nije upotrebljavao kadence. Petipa utiče na Čajkovskog da prihvati potrebe baletske forme, a on je preuzeo na sebe da dosledno prati bogatu melodiku Čajkovskog, tako da se može govoriti o simfonizaciji baleta. Petipa ne prati bogatu melodiku Čajkovskog, već harmoniju. Time balet u okviru svoje, inače stroge strukture, dobija svoj harmonijski izraz kroz sklopove pokreta i igre, gde poetika nije spoljni element, već se podrazumeva u samoj koreografiji.

Začarana lepotica je paradigma strukture i kompozicije klasičnog baletskog akademizma. Vidan je matematički odnos među činovima, kao i scene u njihovom okviru. Proporcionalno su date igre ansambla i solista, kao i igra muških i ženskih solista. Da bi bio precizan u radu sa *corps de ballet*, Petipa kod kuće radi na šahovskoj tabli. Arhitektonika prostora, simetričnost i koreografska jednostavnost glavna su obeležja komponovanja za baletski ansambl, koji je aktivan činilac u predstavi. On nije samo funkcionalan ili estetski okvir već ima sopstvenu snažnu izražajnost.

Okosnicu svakog čina čini igra solista, zvezda, *pas de deux*. Stara formula sada dobija definitivan i obavezan oblik: *entrèe* je uvod za balerinu i igrača,

adagio razvija lepotu linija i poeziju igračice; muška varijacija je puna virtuoznosti okreta i skokova; u ženskoj varijaciji dolazi do izražaja baletsko umeće, ženstvenost i lepota; *coda* je prilika za najveće baletske bravure baletskih zvezda. Marijus Ivanovič je pravio jednostavne, ali veoma maštovite korake i njihove spojeve. U konstrukciji varijacija obično bi razrađivao jedan element. Kombinovao je proporcionalno veliki i mali korak (*pas*), skokove ili okrete i poze. Ove poze odražavaju aktivno zaustavljenu lepotu. Obavezan divertisman sa igrama karakternog faha u ovom baletu dat je u završnici, kao defile ličnosti iz bajki Peroa.

Uravnoteženost, sklonost ka poštovanju forme – bez remećenja strukture i ideala lepote – obeležja su suptilnog francuskog duha Marijusa Petipa. Italijanska i danska tehnička dostignuća su doprinela bogatstvu baletskog jezika u njegovoj koreografiji. Sve to je Marijus Ivanovič umetnički objedinio izražajnim sredstvima. Rusi vole igru i sa velikom disciplinom prihvataju i sintetizuju sva ova iskustva: tako je stvoren autohtoni ruski balet.

Sa ruskim kôdovima radili su *Labudovo jezero* Lav Ivanov II i IV čin, a Petipa – I i III čin. Na taj način je vešto inkorporiran ruski folklorni znak u univerzalnu leksiku baletskog akademizma. Saradnja s Čajkovskim ovde dostiže najviši nivo kreativnog umetničkog rada. Već bliži simbolizmu, Ivanov–Petipa slede baletski akademizam. U III činu, koji je on radio, Marijus daje paletu igara raznih naroda. Njegovo poznavanje karakternih igara je doprinelo dinamici ovog čina. Pretpostavlja se da je bolesni Petipa ipak ostavio velikog traga na rad Ivanova u II činu. Zadržana je strukturalnost, ali su data veća karakterna obeležja likovima u *Labudovom jezeru*, kao i simbolička tumačenja. Estetski pomak je evidentan.

Saradnja sa kompozitorom Aleksandrom Glazunovim bila je takođe značajna i kreativna. Petipa je sa njim napravio tri baleta: *Rajmondu* (1898), *Demišov proces ili jogunasta ljubav* (1900) i *Godišnja doba* (1900). *Rajmonda* ostaje u istoriji baleta kao koherentno delo: Petipa zadržava svoju formulu, a balet je pun poezije.

Početak XX veka, političke i društvene promene, kao i potreba za novim estetskim izrazom, zatekli su starog majstora nespremnog. Nove ideje i kretanja Mihaila Fokina idu paralelno s konzervativizmom Petipa. Gostuje i Isidora Dankan.

On teško doživljava neuspeh *Čarobnog ogledala* (1903), pa ipak nastavlja rad na novom, nikada izvedenom baletu *Romansa ružinog pupoljka i leptira*. Moćna primabalerina Matilda Kšesinska pravi mu intrige, politička previranja ga uzbuđuju i on zapisuje u svom dnevniku:

9. januar 1905, petak: „Večeras, svečana predstava gospođice Preobraženske – 15 godina službe.”

Scena pahuljice iz baleta *Ščelkuncik*

- 1) Putujuća igračica.
- 2) Maskrada.
- 3) Leptirovi kaprici.
- 4) Puna kuća.

Nema novina. Radnici neće da rade. Vrlo je loše vreme za Rusiju. Moj bože, zaštiti cara.

Velika gužva kod Aleksandrijskog pozorišta. Polovina predstave je išla; novac vraćen. Štrajk – narod umire na ulici. Ljudi koji su platili karte nisu mogli doći na balet. Preobraženska – pokloni, cveće, itd. To je previše – ovde se igra, a na ulici se ubija.

I mogu da završim svoju umetničku karijeru dugu 67 godina. Ja imam 87 godina – fenomen.³²⁰

Porodica je stalno s njim i ovaj veliki koreograf više ne odlazi u Carsko pozorište. Često boravi na Krimu gde i umire u Gurzufu 1910. godine. Pred kraj života mučilo ga je pitanje da li će iko pamtiti njegove balete. Univerzalne estetske vrednosti njegovih kreacija dragocen su doprinos definiciji baleta. Marijus Petipa nije inovator. Strogost forme, koja je dogma klasičnog baleta, za mnoge je kanon koji nema ničeg humanog. Zato je Petipa imao i protivnike. Nadolazeća moderna je reakcija na njegovu rigidnost.

Mogući diskurs o baletu Petipa

Danas balete Petipa možemo posmatrati ne samo s istorijskog stanovišta već i sa stanovišta iskustva celog XX veka. Njegovi baleti se igraju i danas. Oni su s vremenom doživeli dopune, transformacije i reinterpretacije.

Psihologija i filozofija su doprineli novim tumačenjima baleta – *ferije* (vilinski baleti), koje je osmislio Petipa. Derida i Lakan nas podsećaju da sve što je stvoreno ljudskim duhom, podložno je promeni. Petipa je sačinio snažnu konstrukciju, a mi je možemo razložiti i u elementima interpretirati. Od najvećeg značaja je to što se Petipa bavio apstraktnom formom baleta. On nije želeo da baletski znak označava život, već da baletski znak bude kreativni izraz nove, više poetske stvarnosti. Taj apstraktni pojam je blizak savremenom shvatanju suštine igre: igra se bavi samom sobom, ljudskim pokretom i ne označava ništa van njega.

Petipa je prihvatio kanone baletskih znakova i čvrsto ih uvezao. Taj obrazac pojedini stručnjaci smatraju formalizmom. Ipak, kako se Marijus Petipa nije bavio kolažiranjem scena i pokreta, taj princip se ne može smatrati formalizmom. U vizuelnom opažanju poetika je ekspresivni element, duboko usađen u sam konstruktivni pokret baleta.

Osnovni problem Marijusa Ivanoviča je bio što je smatrao da je uspeo da čvrsto zatvori estetski krug. Za trenutak se moglo i poverovati da taj ideal postoji, ali ubrzo je došlo do ekspanzije različitosti igre i baleta. Individualizmi i različitosti su izrazi smisla i lepote baleta XX veka.

Bibliografija:

- Александр Плещеев, *Нашь балет (1673–1899)*, изд. О. А. Переяславцев и А. А. Плещеев, С–Петербург 1899.
- Вера Красовская, *Русский балетный театр – второй половины XIX века*, изд. Искусство, Ленинград–Москва 1963.

³²⁰ *The Diaries of Marius Petipa*, ed. by Lynn Garafola, Society of Dance History Scholars, New York 1992.

- Мариус Петипа, *Материалы, воспоминания, статьи*, изд. Искусство, Ленинград 1971.
- *What is Dance?*, ed. by Roger Copland and Marshal Cohen, Oxford University 1983.
- М. Константинова, *Спящая красавица*, изд. Искусство, Москва 1990.
- Lincoln Kirstein, *Dance. A Short History of Classic Theatrical Dancing*, Princeton Book Company 1987.
- Susan Langer, *Problemi umetnosti*, izd. Gradina, Niš 1990.
- *The Diaries of Marius Petipa*, ed. by Lynn Garafola, Society of Dance History Scholars, New York 1992.

Čulno osećanje istine: O Marti Grejam³²¹

Umrta je jedinstvena i možda najveća američka koreografkinja, žena koja je promenila moderan ples.

Ovih dana u večnost je otišla Marta Grejam, doajen modernog plesa XX veka. Postala je mit za života zahvaljujući prekretnici koju je predstavljala za igru i balet. Igrala je do svoje 75. godine, a koreografijom se bavila do smrti u devedeset šestoj.

Školu Denišoun u Kaliforniji završava 1923. i započinje samostalnu karijeru. Od prve koreografije *Tangara* (1926) uočava se jedinstvena individualna pojava u svetu igre. Nezadovoljna klasičnim baletom, koji traži samo čistu, izduženu liniju tela, sa uspravnim leđima, bez osećaja za suštinu egzistencijalnog, nezadovoljna Isidorom Dankan zbog suženih okvira u kojima se kretala, Marta Grejam stvara nov, autentičan jezik, a njegova kodifikacija se smatra pravim početkom moderne igre XX veka.

„Preko mišićnog pamćenja, tela mogu produbiti pamćenje vrste”, kaže ova velika umetnica. Tehniku i teoriju tela ona zasniva na saznanju da je polazišna tačka impulsa solarni pleksus, koji ide do kičme i nazad. Nastaju „kontrakcije” koje se provlače kroz celo telo i igračka moć usredsređuje se oko sopstvenog centra. Ovako smešten bazični princip motorike, sublimiranost energije i emocije, oslobađaju telo tako da ono može izraziti introvertno osećanje straha, žalosti i radosti. Oštri i dinamični pokreti, ponekad ogoljeni do krokija, ne robuju formalizmu, već prvi put izražavaju najdublje slojeve ljudske psihe.

U tri velika stvaralačka perioda, Grejam je zaokupila ceo naš vek. U početku rada obraćala se američkoj tradiciji i koreografiji i koreografisala je samo za žene. *Jeretik* (1929), *Jadikovka* (1930), *Primitivne misterije* (1931) prva su istraživanja rituala i mistična tumačenja koja zadiru u područje nesvesnog i arhetipskog. *Graničar* (1935) i *Američki dokument* (1938) nastavljaju istu liniju Marte Grejam, a *Proleće u Apalačima* (1934), na muziku Arona Koplenda, remek-delo je koje se i danas izvodi.

Interesovanje za grčku mitologiju obeležava drugi, možda najznačajniji period Marte Grejam. Ona se koristi savremenim frejdovskim i postfrejdovskim psihoanalitičkim teorijama seksualnosti, anksioznosti, kompleksa, i koreografiše

³²¹ *Vreme*, Beograd, 8. april 1991.

Pećinu u srcu (Medeja i Jason, 1946), *Noćno putovanje* (Jokasta i Edip, 1947), *Kli-temnestru* (1958). Kao snažan autor, Marta Grejam se ne bavi apologetikom mita, već se koristi svojom oslobođenom tehnikom da pronikne u egzistencijalna pitanja mita. A telesno izražavanje, kao primarna komunikacija, doprinosi samo vizuelizaciji bitnog. Spiralni put u suštinu mitskog prati i kreativno oblikuje saradnik na kostimu i scenografiji, čuveni vajar Nogući. Time je otvoren novi put modernizma u scenskom likovnom izražavanju.

Posebnom lirskom poetikom Marta Grejam se bavila još 1940. godine, u *Pismima svetu* kroz život i rad Emili Dickinson. Delo *Smrti i zanosi* (1943, o sestrama Bronte) iskazuje modernu, zaoštrenu, fragmentarnu dramaturgiju. Godine 1948. koreografiše *Zabavu anđela* kao slavljenje ljubavi. Svoj dugogodišnji rat s „bale-
tom” prekida simbolički 1975, kada ostvaruje balet *Lucifer* za Rudolfa Nurejeva. *Posvećenje proleća* (1984) ponovo vraća njene poklonike, a Marta Grejam postaje klasik modernog izraza igre.

Na kraju veka ostaje jedno hrabro, čulno osećanje sveta, specifičan modernizam „GREJAM”. Čovek je bio njeno ishodište.

Odlazak jedne legende: O Nini Kirsanovoj³²²

In memoriam

Kada umre baletski umetnik, iza njega ostaju samo fotografije, pokoji televizijski snimak i novinske kritike. Smrcu Nine Kirsanove, proslavljene primabalerine, koreografa i pedagoga, nestaje i jedna značajna epoha našeg baleta, ali ostaju izbleđeli tragovi njenog celokupnog, tako mnogo posvećenog rada.

Rođena je krajem prošlog veka u Moskvi, gde završava baletsko školovanje, ali Oktobarska revolucija prekida tek započetu karijeru. Nina Kirsanova dolazi u Beograd 1924. godine i prenosi tradiciju ruskog akademizma, zatim odlazi u Pariz i sa trupom Ane Pavlove obilazi svet. Vraća se u Beograd 1931. da preuzme kormilo beogradskog Baleta. Kirsanova donosi i iskustvo savremenih tokova baleta.

Kao primabalerina odigrala je sve velike uloge klasičnog repertoara. Odlikuje je snažna tehnika, velika energija i izraziti temperament. Počinje da se bavi koreografijom i prenošenjem poznatih baletskih klasičnih dela, obogaćujući ih svojim velikim znanjem. *Labudovo jezero*, *Začarana lepotica*, *Šeherezada*, *Kopelija*, *Šesta Betovenova simfonija*, *Žetva* – njene su najuspelije koreografije, a autor je i koreografije prvog skraćenog izvođenja *Ohridske legende*. Posle II svetskog rata otvara privatni baletski studio i radi na obnavljanju Baleta Narodnog pozorišta. Osniva i skopski Balet. Sa Miletom Jovanovićem, Kirsanova formira novonastalu Srednju baletsku školu u Beogradu. Radeći kao koreograf i pedagog, ona podiže prve sjajne generacije naših igrača. Milorad Mišković, Dušanka Sifnios, Dušan Trninić, Milan Momčilović i drugi pronose svetom slavu našeg baleta. Ne samo svojim iskustvom, kulturom, već i ogromnom ljubavlju i energijom, Nina je inspirator celokupnog baletskog života u Beogradu, Skoplju i Jugoslaviji toga vremena.

322 *Politika*, Beograd, 5. februar 1989. godine.

U zrelijem dobu nije želela da živi van glavnih tokova i suštinskih opredeljenja u umetnosti, pa u svojim šezdesetim godinama završava studije arheologije i, puna životne aktivnosti, magistrira s temom *Instrumenti starog Egipta*. Doktorsku disertaciju pod nazivom *Igre starog Egipta*, nažalost, nije završila zbog poodmaklih osamdesetih godina. Tu večnu težnju ka vrhunskoj spoznaji igre, ona je umela da prenese i na publiku, na igrače i na svoje učenike.

Nina Kirsanova ostaje ne samo istaknuta figura naše baletske istorije, već legenda za koju se vezuje bezbroj anegdota, stvarajući tako autentični svet oko svoje ličnosti. Često je s ponosom pričala o svom učestvovanju u NOB-u kao bolničarka i zato joj nikad nisu bili važni datumi – rođenja, na primer. Njenih devedeset godina, više ili manje, bilo je suviše beznačajno za tako snažnu individualnost.

Igra do bola: Rudolf Nurejev (1938–1993)³²³

In memoriam

Ovih dana zaršio se život Rudolfa Nurejeva i zatvorio krug izuzetnog kreativnog opusa. Sa njim se završava veliko baletsko poglavlje kraja 20. veka.

Prvu polovinu veka baleta obeležio je Vaclav Nižinski genijalnom igrom. U drugoj polovini, posebna pojava bio je nedavno preminuli Rudolf Nurejev. Obojica Rusi, neruskog porekla – Nižinski poljskog, a Nurejev s tatarskim primesama – briljantnu baletsku karijeru započeli su u Petrogradu (Lenjingradu), a slavu stekli na scenama Zapada. Obojica su umrla van Rusije.

Kad je 1961. godine Rudolf Nurejev ostao u Parizu kao azilant, izazvao je šok u političkim i baletskim krugovima; dramatično bekstvo s aerodroma Burže zaostriilo je hladni rat, a Nurejev je ostao na Zapadu da bi mogao da igra raznovrsnije i modernije. Radoznao i hrabar, slobodno je zakoračio u novi svet.

Vaspitavan u najboljoj baletskoj školi na svetu, u Lenjingradu, danas opet Sankt Peterburgu, Nurejev poštuje čuvenu rusku tradiciju, ali samo do one granice dok ga ona ne sputava: daje joj svoj apsolutno individualni kôd. Njegovo telo, izuzetno harmonično, plastično, u isto vreme i napeto kao kod crnog pantera, poigrava se na sceni i suštinskom igrom oslobađa se kanona. U sve uloge klasičnog repertoara on unosi strast igre do ekstatičnosti, strane šematizovanom baletu, i tako stiče oreol ekscentrika.

Igrajući uloge prinčeva, koje nisu baš savršeno pristajale njegovom egzotičnom licu, Nurejev je koristio superiornu klasičnu tehniku i čudesnim skokovima obuhvatao ceo prostor scene kao da osvaja kosmos. U klasične uloge uneo je moderniji senzibilitet. Igrao je s unutrašnjom silinom izraza koja se telesno očitavala do bola, ali bez patetike i posebne glume, i tako spojio telesno i emotivno; svaki njegov pokret, makar to bio samo hod po sceni, pretvarao se u igru u kojoj oduhotvoreno telo kreira prostor.

U svom daljem razvoju Rudolf Nurejev je radio s velikim engleskim koreografima, Frederikom Eštonom i Kenetom Makmilanom. U neoklasičnim formama baleta *Margarita i Arman* i *Romeo i Julija*, veliki igrač se predavao do krajnje uzbudljivosti čuvenoj partnerki Margot Fontejn.

³²³ *Vreme*, Beograd, 8. april 1991.

Uvek radoznalog duha, Nurejev sedamdesetih godina počinje da se interesuje za moderan balet. Od početka uči i radi tehnike modernista Hozea Limona, Pola Tejlora i Marte Grejam. Za njega balete kreiraju Rolan Peti, Glen Tetli, Van Dancig i Moris Bežar. Gubeći preciznost za klasičan balet, i već pomalo trom, ekspresivno interpretira moderne uloge. Od folklornog umetnika iz gradića Ufe (SSSR), postaje najveći igrač današnjice, koji vraća značaj i glamur muškoj igri.

Rudolf Nurejev koristi veliko znanje i počinje da prekoreografiše stare ruske akademske balete *Bajaderu*, *Začaranu lepoticu*, *Labudovo jezero*, *Don Kihota*, *Rajmondu* i *Ščelkunčika*. Zadržava suštinu baleta Marijusa Petipa i ispoljava hrabrost za nove rediteljsko-koreografske vizure. Pokušava da unese savremenije elemente i da dobije neformalne spojeve koraka.

Prvo originalno koreografsko delo *Tankred* Nurejev je ostvario 1966. godine, na osnovu Jungove meditacije o sakralnoj i profanoj ljubavi. Slede *Manfred* 1979, po Bajronu, *Bura* 1982, *Vašington skver* 1985, po romanu Henrija Džejmsa, i *Pepeljuga* 1986. godine. Iako intuitivan i inteligentan, ipak nije imao veći autorski zamah.

Novi izazov u životu ovog velikog baletskog umetnika je dolazak na čelo Baleta Pariske opere 1983. godine. Svom energijom unosi novine koje su vratile stari, internacionalni renome ovoj instituciji. Uz sjaj klasičnih predstava, koje su tradicija Pariske opere, Nurejev dovodi značajne savremene koreografe. Stvara lački opusi Mersa Kaningama, Vilijama Forsajta, Karol Armiteljdz, Lusinde Čajlds i Majkla Klarka otvaraju nove mogućnosti za igrače i nove, još savremenije koreografije.

Još 1979. godine osnovao je trupu *Nurejev i prijatelji* s kojom je nastupao na Brodveju. Da bi zaokružio stav i ideje o baletu, snima film *Ja sam igrač*, piše knjigu *Jedna autobiografija* i snima igrani film *Valentino*.

Poraze nije trpeo. U privatnom životu, kao i na sceni, čini ekscese, uživa u skandaloznim hronikama koje se bave drogom, mladićima, sumanutim sedeljka-ma. Iako je igrao teško, gotovo do kraja nije dozvoljavao da iko bude bolji od njega. Nije shvatao drukčije okolnosti, niti okolnosti sopstvene nemoći. Harizmatična ličnost, kakav je bio, počeo je da uništava samog sebe.

Ovih dana završio se život Rudolfa Nurejeva i zatvorio krug jednog izuzetno kreativnog opusa. Sa njim se završava i veliko baletsko poglavlje kraja 20. veka.

Serž Lifar – između apolonijske i dionizijske igre³²⁴

Sredinom decembra prošle godine umro je Serž Lifar, jedan od poslednjih iz plejade velikih igrača i koreografa *Ruskih baleta* Serža Djagiljeva. Pesnik Pol Valeri je zapisao, gledajući Lifarovog *Ikara*: „Ideja *Ikara* me je zadivila zato što je istinita i što je još čudnije – počeo sam posle toga da pišem poeziju koja je čist ritam.”

Lifar je rođen 1905. godine u Kijevu, gde je učio balet kod Bronislave Nižinske. Godine 1922. emigrira u Francusku i 1923. se pridružuje *Ruskim baletima* Djagiljeva. Iz trupe odlazi živa legenda Vaclav Nižinski posle niza nesporazuma i bolesti, a mladi Lifar treba da ga zameni. Nastavljaajući rad sa pedagogom

³²⁴ *Politika*, Beograd, 5. februar 1989. godine.

Čeketijem, on dostiže briljantnu baletsku tehniku i sa mnogo istinitosti igra velike klasične uloge. Pamti se njegov Albert u *Žizeli* sa Olgom Spesivcevom, jednom od muza baleta XX veka. Za ovog velikog igrača kreira u to vreme mladi koreograf Žorž Balanšin svoja remek-dela: *Apolona i muze* 1928. godine, na muziku Stravinskog, i *Bludnog sina* 1929, na muziku Prokofjeva. Ovi se baleti i danas igraju. Tokom poslednje sezone Djagiljeva u Parizu 1929. godine, Lifar radi svoju prvu koreografiju na muziku Stravinskog *Lisac*. Svoj talenat i maštovitost pokazuje kad igrači i akrobati, identično obučeni i maskirani, igraju u isto vreme – duplirano, tako da se dobija poseban dinamičan scenski prizor.

Posle smrti znamenitog ruskog mecene Djagiljeva 1929. godine, mladi igrač i koreograf dolazi na poziv u veliku Parisku operu. Kao stvaralac i reformator tu ostaje do 1958. godine i za to vreme obnavlja sjaj ove kuće. Mnogi su mu prebacivali njegov rad za vreme okupacije, međutim, on je smatrao da je umetnost iznad života i smrti.

Bio je partner velikih balerina – Karsavine, Spesivceve, Danilove, Nikitine... Na početku karijere igrao je sa princezom Kšesinskom. Godine 1934. u *Labudovom jezeru*, na pariskoj sceni, partner je Marini Semjonovoj, prvoj sovjetskoj primabalerini koja gostuje u inostranstvu. Kao koreograf i direktor oblikovao je nemali broj umetnika: Ivet Šovire, Ninu Virubovu, Lijan Dajde, Atilija Labisa, Serža Golovina... Ostavio je za sobom dve stotine baleta rađenih u Francuskoj i celoj Evropi: *Prometejeva ostvarenja*, *David pobednik*, *Ikar*, *Bahus i Arijadna*, *Huan od Carise*, *Aleksandar Veliki*, *Fedra*, *Svita u belom*, *Mučenje Svetog Sebastijana*, *Čovek i njegova senka*... Petnaest filmova i oko dvadeset knjiga iz teorije i estetike – aktivnosti su ovog velikog umetnika koji dokazuje svoj radoznali duh kroz sveukupnu analizu pojma igre i baleta.

Amerika i Engleska nisu bile blagonaklone prema njegovom delu.

Međutim, ono što istinski ostaje iza Serža Lifara jeste *Manifest koreografije* iz 1935. godine gde smelo zastupa nove tendencije u klasičnom baletu, posmatrajući igru kao živu umetnost koja zahteva nove pristupe muzici i dramaturgiji, a samim tim i savremeniji jezik. U klasičnom akademskom formalizmu – već Fokin, Mjasin, Balanšin i Lifar pronalaze reformatorske puteve. Lifarova dalja razmišljanja idu ka biću igre postavljajući filozofsko-estetičko pitanje o vezi sa ritualnom igrom i ritmom kao prapočecima umetnosti. Lifar se pita da li je igra apolonijaska ili dionizijska. U različitim civilizacijskim pomacima igra dobija svoja tumačenja, da bi on u lepoti forme i ekstatičnosti života našao autentičnost izraza. U apolonijском i dionizijskom spoju Lifar kodifikuje „neoklasični” stil. Beži od ikoničkog statusa igre, prihvata klasičnu leksiku, ali je unapređuje. Dodaje nove pozicije i stavove tela, zahteva veću slobodu kretanja u traženju izražajnosti.

Sedamdesetih godina javljaju se pojave novih estetskih odrednica, ali Lifar je zadržao istorijski aspekt igre i baleta.

Septembra 1957. godine on u Beču radi za baletsku trupu markiza de Kuevasa. Saradnik mu je naš veliki, nedavno preminuli koreograf Dimitrije Parlić. U početku rada na baletu *Čovek i njegova sudbina* Čajkovskog Lifar se razboljeva i Parlić završava ovaj poznati veliki balet. Kritika jednodušno pozdravlja to delo kao homogeno i ističe da se nigde nije primetilo da su na njemu radila dva koreografa. Ovo je bio najznačajniji period našeg Baleta, jer je tako naš balet preko Parlića upoznao Evropu, a Evropa preko Parlića beogradski Balet.

Kraj kojeg nema³²⁵

O predstavi Vima Vandekejbusa *Uvek iste laži* – 25. Bitef

Avangardni koreograf i reditelj Vim Vandekejbus na najbolji način anticipira iskustva postmodernog pozorišta i igre kroz predstavu *Uvek iste laži*. On beži od teatarskih konvencija, upotrebljava sva sredstva teatra, pa ga ne možemo svrstati u određeni stil ili žanr. Može se reći da se on podsmeva bilo kojoj kategorizaciji, pa se ni kritika ne može služiti metodologijom i instrumentima akademskog pisanja. Predstava *Uvek iste laži*, u izvođenju trupe *Ultima vez* iz Brisela, mešovita je igrarija, koja zaslužuje igrariju.

U opštem okviru predstave, u kome nagoveštava esencijalno ljudsko bitisanje, od pokreta do čuđenja, ljubavi, agresije, apsurda, koreograf se služi elementima igre, ali i predmetima svakodnevnog upotrebne vrednosti. Velika dinamika igre, neobične pauze, energija koja telu daje stalno pulsiranje, sve ide do poništenja individualnog, što daje čudesan dijapazon unutar same teatarske igre. Bez psihologiziranja, koreograf koristi element padanja (a znamo da ga se čovek najviše boji), kao virtuosno-akrobatsku veštinu koja u kompoziciji i koreografiji dobija umetničku konotaciju. On ne stilizuje pokret, ne ide na simboličke vrednosti, nema lažno emotivnih imitativnih situacija. Insistiranjem na svakodnevnim elementima dobija se apstraktnost pokreta koja i sama postaje materijal. Ima i distance i ironije. Lakoća, brzina, poskoci, trčanje, ukazuju na dnevnu dinamiku našeg vremena. Ipak, ova tehnička strana izvođenja baleta nije celina za sebe, već je pronađen jezik kroz život teksta, od intime do anegdote, na raznim jezicima sveta, jer trupa je internacionalna.

U trenucima predstavljanja samih ličnosti igrača, javlja se duhovito ocrtavanje individue kroz pitanje „Šta želiš?” Situacija poigravanja sa 700 svežih jaja, pečenja kajgane na stolici, duhovita su igra čija upotrebna vrednost na sceni dobija vid pozorišne anti-iluzije. Ova neposrednost velika je dragocenost predstave Vandekejbusa. Ona ništa ne ulepšava i ne mistifikuje. Igrači do kraja, do bola, sa velikom telesnom lakoćom, iskazuju agresiju, destrukciju, samodestrukciju i ljubav.

Suptilna misao o smrti, film o devedesetogodišnjaku nasuprot je ekstatičnoj igri. U ovakvoj eklektičkoj konstrukciji predstave očekivali smo da će svaki detalj biti dorečen. Možda je baš lepota u očekivanju kraja scene koga nema. A zašto ga i mora biti kad su nam iznenađenja dragocena? Koreograf je predstavu bazirao na muškom principu briljantnih igrača: Oktavio Iturbe Šinaz, Peter Kern, Liv Mejsen, Branko Potočan i sam Vim Vandekejbus, dok ženski virtuosni ansambl predstavljaju: Gracija Bele, Lenka Flori, Simona Sandroni. Njihova snažna kolektivna igra ostvarila je potreban duh ovakve predstave, potpomognuta dobro osmišljenim scenskim prostorom.

325 *NIN*, Beograd, 15. januar 1993.



Proleće, 1996.

O MEĐUNARODNOJ BALETSKOJ SCENI

Politika, 1984.

Amerika voli igru³²⁶

Prolećna sezona baleta u Njujorku ukazuje da uporedo žive klasična i moderna igra.

Kritičar Piter Rozenvord piše da je „godine 1977. preko 20 miliona ljudi kupilo karte za baletske i igračke predstave, dok je u istoj godini samo 15 miliona gledalaca kupilo karte za Nacionalnu fudbalsku ligu. To se takođe uočava kada se uporedi sa brojkom od milion gledalaca koji su posetili baletske i igračke predstave 1964. godine. Reč je o pravoj eksploziji baleta i igre, najpopularnije muzičko-scenske umetnosti u Americi.”

Amerika voli igru u svim vidovima i pronalazi sve mogućnosti za njenu nadgradnju, a umetnička igra – balet, kao simbol težnji da se pobedi prostor i Zemljina teža, svojom razigranošću, virtuožnošću i stilizacijom – odgovara današnjem životu Amerikanaca.

Balet ima svoj drugi put i život. U korak sa vremenom idu i traju klasičan i moderan balet. Eksperiment je uvek prisutan.

U znaku dva najveća klasična baleta

Prolećna sezona u Njujorku prošla je u znaku dve najveće klasične baletske kompanije: *New York City Balleta (NYCB)* i *American Ballet Theatrea (ABT)*. Lincoln Centar je kuća ova dva najveća američka baleta u kojoj se sezonama smenjuju i druge američke i inostrane grupe. *NYCB* i posle smrti velikog Žorža Balanšina 1983. godine, inače osnivača ove kompanije, zadržava svoj prvobitni i osnovni motiv postojanja. Balanšinova zaostavština od preko pedeset baleta ostaje stub repertoara, a Balanšinovo shvatanje igre kao čiste forme, to jest da je pokret dovoljan sam sebi da bi opravdao sadržaj, jer „Šekspir uvek ostaje Šekspir”, i dalje je estetska odrednica ove kompanije. Proslavom pedesetogodišnjice prvog Balanšinovog postavljanja baleta *Serenada* Čajkovskog za Američku baletsku školu, pa do najnovije premijere *Brams/Hendl* Džeroma Robinsa i *Tvajle Tarp*, *NYCB* je pokazao da Balanšinov estetski prilaz igri predstavlja istorijski nastavak klasičnog baleta, ali obogaćen novim maštovitijim shvatanjem muzike i pokreta, usavršenom tehnikom igrača koja je neobično brza i virtuozna.

Piter Martins, kao prvak baleta, umetnički direktor i koreograf, ima velikog udela u daljem razvoju ovog baleta. I u svojoj najnovijoj premijeri baleta *Radovanje*, na muziku J. S. Baha, on nastavlja tradiciju Žorža Balanšina, na svoj duhovit način ali u slobodnijoj formi.

Džerom Robins, drugi umetnički direktor ove trupe i koreograf, donosi novi veliki kvalitet koji pomera shvatanje baleta u čijim okvirima traži humaniji odnos. Posle niza eksperimentalnih radova sa džezom, filmom, Robertom Vilsonom,

³²⁶ *Politika*, Beograd, 22. avgust 1984, str. 12.

režijama mjuzikla na Brodveju, Robins se vraća čistoj igri u kojoj je uvek nagovešten jedan određen problem ili odnos.

Uzbuđenje zbog *Pepeljuge*

Druga velika kompanija, *ABT*, igra na sceni Metropolitan opere koju vodi slavni Miša Barišnjikov i ima različitu fizionomiju. Reč je o pravom repertoarskom pozorištu koje neguje sve stilove baleta, od klasičnog *Labudovog jezera* do uvek avangardnog Mersa Kaningama, Tvajle Tarp i sjajnih gostiju iz Evrope – Makmilana, Jiržija Kilijana, Birgit Kulberg i drugih. Jedini uslov, po ovako širokom shvatanju igre, jeste kvalitet. *ABT* igra samo ono što se smatra autentičnim i najboljim u svetu i Americi. On nudi svoj veliki prostor različitim koreografima, čime se postiže izuzetno bogatstvo u sagledavanju baletskog izražavanja. Svakako su za to zaslužni i odlični igrači, među kojima je i prvak ovog pozorišta, Danilo Radojević, jugoslovenskog porekla.

Veliko uzbuđenje u publici izazvala je premijera *Pepeljuge*, na muziku S. Prokofjeva u koreografiji M. Barišnjikova i Petera Anastosa. Ova bajka svakako otvara širok prostor za spektakularnu scenografiju i kostime, ali je posebno zanimljivo pitanje na koji način ju je danas moguće interpretirati, i to klasičnim jezikom. Ostajući pri tradicionalnom klasičnom stilu, Barišnjikov i Anastos daju bogatu priču punu iznenađenja, lepo izvajanih karaktera (sestre i maćehu igraju muškarci), priču koja je u pojedinim scenama odlično režirana, sa upečatljivim koreografskim sekvencama, ali i sa zamkama koje nosi sam klasični jezik. U ljubavnoj igri Princa i *Pepeljuge* ili u sceni usamljene *Pepeljuge* posle bala, želeći da iskoriste virtuoznost glavnih igrača, što pubika i očekuje, koreografi su se opredelili za varijacije i ljubavni duet adađo koji nisu u funkciji priče; oni su samo prikazivanje tehničkih mogućnosti igrača.

Pahita, na muziku L. Minkusa, u koreografiji Natalije Makarove po M. Petipa, biser je klasičnog repertoara. Zahvaljujući velikoj balerini ovaj balet je igran sa izrazitom prefinjenošću, kao druga baletska premijera.

Treća premijera je *Bach Partita* i *Sinatra svita* Tvajle Tarp, koja je veoma zanimljiv koreograf poslednje decenije. Godinama se bavila eksperimentisanjem sa džezom, stepom, društvenim igrama, tako da je danas svaka njena pojava – događaj. *Bach Partita* je građena na neoklasičnim osnovama. Puna energije, kontrasta, duhovitosti i razigravanja neoklasične forme, sa eksperimentalnim iskustvom dostiže vrhunac.

Dok legenda modernog američkog baleta, mistična, ritualna i erotizovana Marta Grejam, kao i tvorci apstraktnog pojma igre M. Kaningam i Alvin Nikolaj, sa svojim multimedijским čudesnim svetom formi, sa svojim kompanijama učestvuju na festivalu u Lionu – Francuska, Elvin Ejli se sprema za letnju sezonu u MET-u.³²⁷ Džofri balet pobire velike aplauze u Los Anđelesu, a Pol Tejlor radi nova remek-dela. Četrdesetak avangardnih trupa u raznim malim pozorištima Njujorka pokušava da prebrodi i probije svaku liniju i granicu igre.

I kad se sagledaju svi ovi različiti estetski pristupi odnosa muzike i pokreta iz kojih i proizlaze stilske odlike velikih baletskih kreativaca u Americi, možemo zaključiti da je vrhunska vrednost – i različitost.

³²⁷ Metropolitan opera u Njujorku.

Ovi veliki stilski rasponi prihvaćeni u Americi, od najklasičnijih tradicija do avangardnih i uličnih igrača, postižu ogroman uspeh kod publike, ali ostaju za-beleženi i u istoriji baleta jer na visokom profesionalnom nivou odgovaraju na pitanje da li je balet zabava ili nešto drugo. Amerika je u to vreme potencirala otklon od agresivne umetnosti koja kopa po mikrokosmosu i ljudima, uz izuzetak pojedinih istinskih tragalaca modernog baleta – M. Grejam, P. Tejlor, M. Kanin-gam i još nedovoljno poznatih umetnika koji se opiru zatvorenoj i strogoj logici klasičnog baleta 19. veka i Žoržu Balanšinu. Zato Amerika s uzbuđenjem dočeku-je Pinu Bauš, zove Jiržija Kilibana, velikog Nojmajera i Bežara kao vesnike drugog sveta koji, kroz njima svojstvena prožimanja raznih uticaja i kultura, igru shvataju kao uskrsnuće savesti i svesti.

Mađarska, 1991.

Vizionari nove Evrope³²⁸

Na prvoj konferenciji *Evropske lige instituta umetnosti* govoreno je o pretpostavkama celokupnog kulturnog prostora.

Od 6. do 9. oktobra Budimpešta je bila domaćin prve konferencije *Evropske lige instituta umetnosti (ELIA)*. Osnovana u Amsterdamu oktobra 1990, potpomo-gnuta od Evropske zajednice i francuskog Ministarstva za kulturu, *ELIA* je pro-klamovala principe koji obezbeđuju više i ujednačenije standarde buduće ujedi-njene Evrope.

Visoko školstvo, kojim želi da se bavi ova evropska organizacija, mora da obezbedi efikasniju razmenu studenata i profesora širom Evrope, da utiče na izjednačavanje socijalnog stanja, kao i na uvođenje politike slobodnog razvoja obrazovanja u visokoškolskim ustanovama, te na pospešivanje kreativnosti mla-dih umetnika, sakupljanje i obezbeđivanje protoka informacija kroz celu Evropu... Moto prve konferencije *ELIA* bio je: „Ukrštanje puteva politike i umetnosti u nastajućoj Evropi. Ukrštanje puteva Zapadne, Centralne i Istočne Evrope”. Oko sto intelektualaca – elita evropskog umetničkog obrazovanja, dva i po dana je raspravljalo o principima *ELIA*, o instrumentima i mogućnostima prevladavanja jaza između Zapadne Evrope i drugih.

Prilikom svečanog otvaranja konferencije 6. oktobra Mađari su gostima pri-kazali sjajnu generaciju svojih studenata različitih umetničkih pravaca. Ovacije je doživeo mladi pijanista Đ. Boganji, glumci su oduševili energijom u mjuziklu *Kosa*, balerine, a posebno muški igrači, znak su napretka jedne zemlje. Ostalih dana smo videli filmove, izložbe slika, grafika i dizajna mladih mađarskih umetnika.

Radni deo sastanka je doneo iznenađenje jer su iz jugoslovenskog prostora došle Breda Pretnar (balet) iz Ljubljane i Jelena Šantić (balet) iz Beograda. Ostale umetnosti iz naše zemlje nisu bile zastupljene.

Uvodni govor profesora Đerđa Karpatija, jednog od organizatora ovog sku-pa, bio je posvećen mostovima kulture i umetnosti. Profesor Karpati je na kraju pročitao emotivno pismo profesora Nenada Puhovskog iz Zagreba. Dramatična situacija naših prostora ušla je i na konferenciju *ELIA*.

³²⁸ *Politika*, Beograd, 2. oktobar 1991.

Svi učesnici prvog dana su naglasili potrebu da vrhunska umetnost i kreativnost moraju imati i najviši stepen obrazovanja. Zato su razmena informacija i iskustava neophodni za dalje razvijanje umetničkog obrazovanja. Podeljeni po umetničkim sekcijama, profesori, teoretičari i umetnici su u uskospecijalizovanim oblastima govorili o svojim problemima visokog školstva. U grupi za balet i igru konstatovano je da jedino u Jugoslaviji ne postoji nijedan centar za visoko obrazovanje baletskih umetnika. Pedagozi, kritičari i estetičari ostaju na nivou individualnog iskustva. Potpisnik je ovaj problem objasnio interdisciplinarno, sa istorijske, političke i sociološke strane. Ovi dokumenti ulaze u razmatranje za pomoć *ELIA*.

Sušтина ove evropske konferencije je konstatacija govornika da je post-komunistički period veoma traumatičan za sve zemlje koje prolaze tu fazu. Koliko su političke i ekonomske transformacije bitne, isto toliko je važan i smisao kulturnog identiteta. O tome da je nemoguće očekivati da se odjednom promeni cela struktura bivših režima, a pogotovu psihologija ljudi – veoma mudro su govorili predstavnici Čehoslovačke i Poljske. Problem u vezi sa pomoći kroz komunikacije, razmene i finansiranje Centralne i Istočne Evrope, bili su poseban izazov za pozitivna i negativna iskustva govornika.

Gospodin Patrik Talbo, kao predsednik odbora *ELIA*, bio je sjajan francuski zagovornik evropskih integracionih procesa. On je inteligentno i duhovito sublimirao ideju „da će Evropa biti jaka onda kada bude snažan ceo kulturni prostor Evrope”.

Poznati književnik i predsednik Republike Mađarske Arpad Genc pozdravio je goste *ELIA* na završnoj svečanosti plemenitim rečima umetnika o politici i političara o umetnosti.

Budimpešta, 1991.

Evropa koja nestaje³²⁹

Konferencija Evropske lige instituta umetnosti

Početak oktobra, u Budimpešti, oko stotinak intelektualaca razgovaralo je o ukrštanju puteva politike i umetnosti.

U želji da se u novoj evropskoj integraciji visoko akademsko obrazovanje umetničkih profesija dovede do najvišeg stupnja, posebno da se premosti jaz između Zapadne i Istočne Evrope, stvorena je nova forma društva – *Evropska liga instituta umetnosti (ELIA)*, u Amsterdamu oktobra 1990. godine.

Prva konferencija *ELIA*, sa motom „Ukrštanje puteva politike i umetnosti u nastajućoj Evropi”, održana je u Budimpešti od 6. do 9. oktobra ove godine. Oko sto učesnika – profesora, intelektualaca i umetnika iz svih krajeva Evrope borili su se za ono što je proklamovano statutom: internacionalna razmena studenata i profesora akademskih institucija umetnosti, kroz celu Evropu, sakupljanje i protok informacija kroz evropske škole umetnosti s razmenama programa, podržavanje socijalnog i političkog slobodnog razvijanja obrazovanja u umetnosti i kreativnosti.

U dva i po dana, na zajedničkim sednicama i odvojenim umetničkim sekcijama, intelektualci su – sa željom da doprinesu postizanju boljih rezultata –

³²⁹ *Politika ekspres*, Beograd 12. oktobar 1991.

postavili niz zanimljivih pitanja o finansiranju programa i merilima asocijacija *Erazmus* i *Tempus*. Postavljeno je pitanje ko ima prioritet, kada se zna da cela Istočna i Centralna Evropa biju bitku za svoju transformaciju s različitim uspesima.

Jedini predstavnici sa jugoslovenskog prostora na ovom skupu bile su Breda Pretnar iz Ljubljane i Jelena Šantić iz Beograda. U važna dokumenta *ELIA* ušao je i zahtev iz Beograda da se pomogne osnivanje prve visokoškolske ustanove za baletsko obrazovanje.

Predsednik odobora *ELIA* Patrik Talbo vodio je konferenciju sa tolerancijom i željom da poveže istorijski raskinute puteve Istoka i Zapada ka stvaranju nove Evrope. Profesor Đerđ Karpati, kao drugi organizator ovog skupa, duhovito je objasnio sâm moto konferencije. Kritički odnosi i predlozi stručnjaka za visoko obrazovanje umetnika ušli su u završna dokumenta *ELIA*. Predsednik Republike Mađarske i književnik Arpad Genc, na završnoj svečanosti, pozdravio je učesnike konferencije i bio pravi primer toga kako uzajamni odnosi politike i umetnosti mogu doprineti pozitivnoj strani života. U zaključku konferencije, gospodin Patrik Talbo je zamolio Jelenu Šantić da pročita svoj skroman apel za mir, u ime principa humanosti, za sve nevino poginule i za porušene spomenike.

Pismo iz Amerike, 1992.

Od ulice do velike scene³³⁰

Četvrta generacija učenica Isidore Dankan unosi čedni duh igre

Parafrazirajući pesnika Volta Vitmana na početku XX veka, Isidora Dankan je rekla: „Volela bih da vidim Ameriku koja igra...” Na kraju veka ispunile su se neke vizije velike Isidore. Već sedamdesetih godina dogodila se „eksplozija” igre i baleta. Ova umetnost je zaokupila sve slojeve društva. Igra se i na ulici. Šta se danas događa sa igrom i baletom, pitanje je na koje mnogi pokušavaju da odgovore. Konkretnog odgovora nema jer nema ni potrebne distance prema ovom pitanju. U Riversajdu su sredinom februara, na simpozijumu u organizaciji Društva istoričara igre i baleta, teoretičari, profesori, kritičari, istoričari, filozofi i umetnici raspravljali o temama „Američki balet u inostranstvu – uticaji i rasprostiranje” i „Koreografisanje istorije”.³³¹

Vrhunski stručnjaci – Selma Džin Koen, Marša Sigel, Suzan Foster, Klauđija Ješke, Stefani Džordan – u svojim referatima su iskazale različito shvatanje evropsko-istorijskog nasleđa i američkog konkretnog funkcionalizma. Profesor Nadežda Mosusova, iz Muzikološkog instituta SANU, dala je pregled istorije beogradskog Baleta i gostovanja američkih trupa kod nas. Zanimljiva polemika se vodila o tome da li je ovo trenutak fetišiziranja istorije ili njena negacija, ili je reč o „instrumentalizaciji tela” i „zašto se telo posmatra odvojeno od pokreta kao objekt i subjekt”... Govoreći o razmeni iskustava Amerike i Evrope, ovako zanačajni i ozbiljni simpozijumi dokazuju snažne intelektualne potencijale igre i baleta.

³³⁰ *Politika*, Beograd, 14. mart 1992.

³³¹ Jelena je, po svoj prilici, prisustvovala toj konferenciji jer je neposredno po povratku u Beograd dobila poziv da učestvuje juna 1993. u radu Društva istoričara igre i baleta; predložila je referat o balkanskim korenima pozorišnih igara i njihovim recidivima do današnjih vremena. Sačuvan je apstrakt izlaganja bez naziva; u ovoj knjizi se objavljuje pod nazivom *Srbija na raskrsnicima Istoka i Zapada*. U Njujorku 1993. nije boravila, niti je apstrakt dalje razrađen.

Cena Labudovog jezera

Od kada je u Balet San Franciska došao Helgi Tomason, inače poznati Balanšinov igrač, ova značajna kompanija postaje velika i snažna. Unapređeni su i klasičan i moderan repertoar, dolaze odlični koreografi, igrači dobijaju novi podsticaj. Za uspeh *Labudovog jezera* zaslužna je Irina Jakobson. Prepoznatljiv je uticaj ovog velikog pedagoga na lepotu ruku i mekoću izraza poetičnih labudova. Treba napomenuti da priprema *Labudovog jezera* košta 700.000 dolara i da pored ekonomske krize i nedostatka novca svi moraju da zarađuju. Ceo region zaliva San Franciska ima 200 igračkih trupa. Balet Oklanda naginje modernom izrazu i uzbudljivo izvodi dela Bronislave Nižinske, a posebno jedinstvenu rekonstrukciju *Plavog voza* iz 1924. godine.

Margaret Dženings unosi svežu energiju i transseksualnu igru u nizu manjih trupa s kojima saraduje. Poseban ponos San Franciska je Isidora Dankan koja je ovde rođena. Marija Vilazena Ruiz pokušava da vrati igru Isidore Dankan i sa mnogo ljubavi i idolopoklonstva kreira predstave. Muzej pozorišne umetnosti u San Francisku čuva uspomenu na ovu kontroverznu umetnicu koja je govorila o talasima Pacifika i vetru svog detinjstva koji su je inspirisali da stvori svoj poseban stil igre, igru prirode.

Teksas je poznat po nafti i rodeu, ali poslednjih godina novac se sve više ulaže u kulturu. Izgrađena je nova Opera, moderne, impozantne arhitekture. Hjustonski balet vodi bivši engleski igrač Ben Stivenson, koji svoju tradiciju bez ikakve dileme prenosi na američke igrače. Repertoar, građen sa konzervativnim senzibilitetom, postavlja pitanje da li je korisno stvarati tako zatvoreni krug mišljenja. Ipak, u Hjustonu kulturni reditelj Robert Vilson režira operu *Persifal*, Ibzena i Bihnera... Teatar avangarde ovde se razvija nasuprot baletu.

Borba sa recesijom

Dolaskom Žorža Balanšina u Njujork 1943. godine počinje nova era američkog baleta. Vladavina moderne igre ide naporedo sa klasičnim i modernim baletom. Danas je ovaj megapolis centar okupljanja igrača, koreografa, kritičara, filozofa i kritičara. Nova direktorka Američkog baletskog pozorišta (ABT) Dejn (Deni) Herman za sada se uspešno bori s recesijom. Sezona je skraćena, igrači povremeno igraju u manjim trupama, ipak, na repertoaru ABT-a je šest celovečernjih baleta, deset kratkih i šest premijera. Dolaze slavni koreografi – Mac Ek, Frederik Ešton, Makmilan... Odlično tehnički spremni igrači sada su u rukama pedagoga Majkla Somsa i Irine Kolpakove, koji treba da unesu nove umetničke kvalitete.

Posle smrti legendarne Marte Grejam, njena škola i kompanija nastavljaju rad čuvajući tradiciju. Ne želeći da postanu muzej, novi direktori unapređuju viziju moderne igre i u traganju obilaze svet. Već u poznim godinama, Mers Kaningam drži vežbe svojim igračima, radi nove projekte zadržavajući osnovnu misao o dekonstrukciji, liniji i formi. To još uvek čini njegovu trupu zanimljivom pa se spremaju za turneju po Evropi. Feldov balet ima izuzetno uspešnu sezonu u Džojks Teatru. Koreograf Eliot Feld je klasično obrazovanje ukomponovao kreativno

u moderan senzibilitet. Njujorške eksperimentalne trupe pokušavaju da nađu nove pristupe. Žana Brešijani i Lori Belilov su četvrta generacija učenika Isidore Dankan, i one unose čedni duh igre.

Velika baletska literatura je prisutna svuda. Istorijske rasprave, filozofski eseji, biografije i autobiografije daju celovitu sliku o bogatstvu igre i baleta u Americi. Ako se u Evropi umetnost igre posmatra više ontološki, američki dinamizam i nabož posebno se očituju u formama. Zato su snoviđenja stvaralaca možda različita, ali u postmodernom svetu kontradiktornosti potrebna je ovakva potvrda.

Amsterdam, 1992.

Strategija za igru u Evropi³³²

Evropska liga instituta umetnosti (ELIA) nova je asocijacija osnovana u Amsterdamu oktobra 1990. Ona okuplja oko 220 akademija instituta umetnosti. Cilj ove asocijacije jeste da se razumevanjem različitosti, razmenom profesora i studenata, rešavanjem problema finasiranja visokoškolskih umetničkih ustanova, unapredi akademsko obrazovanje i podstakne kreativnost. Potreba za prožimanjem svih umetnosti posebna je inspiracija za novo vreme. Multidisciplinarnost se iskazuje kao uvod u XXI vek. Bez obzira na nova shvatanja o jedinstvenom kulturnom prostoru, konferencija u Budimpešti oktobra 1991, pod nazivom *Ukrštanje puteva politike i umetnosti – susret Istoka i Zapada*, ukazala je na težinu razrešenja situacije u postkomunističkim zemljama. Ipak, istočni vetrovi su zaduvali novom snagom. U Port-a-Musonu (Francuska) održana je od 3. do 5. jula 1992. godine Konferencija *ELIA – Sekcija za igru i balet*, pod nazivom *Akcija za igru – strategija za igru u Evropi*. Učesnici iz dvanaest zemalja raspravljali su o strategiji za širenje moći igre kao jedinstvene umetničke forme, o prirodi baletskog obrazovanja i učenja u Evropi, a posebno igrača, koreografa i profesora, zatim o ideji i modelima za proširivanje polja između igračkog obrazovanja i profesionalne prakse.

Različiti pristupi su obogatili saznanja o potrebama da se uzajamno izmene iskustva. U Engleskoj je strogo sistematizovana škola, dok u Nemačkoj postoji fleksibilniji i otvoreniji odnos prema modernom obrazovanju. Jugoslavija je jedna od retkih zemalja koje nemaju školu za visoko obrazovanje baletskih kadrova. Predstavnik iz Beograda je objasnio projekat multidisciplinarnih studija Instituta za istraživanje i izučavanje igre. Ovakav institut je, po opštoj oceni, u potpunom skladu sa najnovijim potrebama baletske umetnosti. Na kraju ove konferencije izabrano je jedanaest članova užeg koordinacionog tela za sprovođenje zaključaka i proširivanje mreže visokoškolskih ustanova u Evropi. Među izabranim je i jugoslovenski predstavnik, pozvan individualno. Sva dokumenta sa konferencije dostavljaju se Evropskom savetu. Sledeći sastanak Generalne skupštine *ELIA* u Strazburu novembra 1992. godine nosi naslov *Kontaktirati sa drugima: biti različit, živeti, kreirati i sanjati zajedno*.

Da li ovaj optimizam uliva nadu?

³³² *Vreme*, Beograd, 3. avgust 1992.

Pismo iz Francuske, 1992.

Uzbuđljiva umetnička jesen³³³

Izložba Etrurci i Evropa, izložba posvećena Vizantiji, Latinoameričko slikarstvo, Veliki svetski dramatičari, *Labudovo jezero* u japanskom znaku – sve to nudi Pariz ove jeseni. – O evropskoj literaturi u Strazburu

Srednjoevropski grad Strazbur, utemeljen na obalama Rajne, spaja dve velike kulture, francusku i nemačku. Danas je to grad budućnosti koji nije zaboravio svoju prošlost. Kosmopolitski Strazbur u novembru 1992. bio je domaćin dve važne konferencije. Raskrsnica evropske literature u Strazburu okupila je najeminentnije filozofe i pisce (Žak Derida), sa temom *Ekstremna Evropa*, a i isto vreme *Evropska liga instituta umetnosti (ELIA)* održala je konferenciju od 8. do 11. novembra pod naslovom *Kontaktirajmo s drugima, budimo različiti, živimo, kreirajmo i sanjajmo zajedno*. Profesori, umetnici, naučnici iz trideset četiri zemlje i predsednik *ELIA* Patrik Talbo otvorili su više pitanja razumevanja i širine shvatanja različitih nivoa kulturnih sredina i podsticali optimističku viziju obrazovanja umetnika u Evropi.

U trideset sekcija trebalo je da se napravi analiza određenih pojmova i problema umetnosti s kraja veka. Povezanost umetnosti, filozofije i sociologije, naučna istraživanja, umetničko obrazovanje i evropski programi *Erazmus* i *Tempus*, usaglašavanja programa sa Evropskom zajednicom, internacionalne diplome, multidisciplinarnost i interdisciplinarnost – bili su povod za nove sinteze. Gospodin Patrik Talbo je na završnoj sednici pročitao Manifest *ELIA*, kao i usvojene primedbe.

Politika i umetnost

Umetnost mora reflektovati socijalni i kulturni balans između identiteta i pluralizma, ujedinjenja i rasprostranjenosti. Ideal političkog i ekonomskog ujedinjenja Evrope jeste da podstakne razvoj sopstvene kulture... To nije gradnja superevropskog ega ili evropske tvrđave, umesto malih i uskih nacionalnih ega – internacionalizam ne znači standardizaciju i homogenizaciju, to je dijalog između različitih kultura.

U takvoj atmosferi učesnici iz Hrvatske, s patriotskim žarom, oblepili su hodnike Kongresnog zdanja plakatama za pomoć hrvatskim i bosanskim kolegama i razrušenoj zemlji. Usledio je i protest zbog prisustva učesnika iz „nepriznate Jugoslavije”. Predsednik *ELIA* složio se sa koleginicom iz Beograda³³⁴ da apel i proglašenje ne treba da bude politički, sa kvalifikacijama koje treba ostaviti neposrednim krivcima za košmar jedne zemlje. Ovakav politički pamflet neće ući u evropska dokumenta, već samo deo koji govori s humanije, umetničke strane. Profesor Filmske akademije iz Budimpešte i evropski humanista Đerđ Karpati rekao je učesniku iz Beograda: „Da niste došli, ne biste ni razgovarali. To je dobar početak. *ELIA* je pokazala snagu da spaja, a ne da razdvaja ljude i umetnike.”

³³³ *Politika*, Beograd, 5. decembar 1992.

³³⁴ Odnosi se na autorku teksta, Jelenu Šantić, koja je bila jedina predstavnik iz Beograda.

Pariska jesen je uvek i uzbudljiva umetnička jesen. Kaleidoskop izložbi, baleta, koncerata, predstava različitih stilova i žanrova – pruža široku sliku nekih od mogućih vrednosti ovog trenutka. A ako je to nacionalizam i kosmopolitizam, kao i vreme u kome se ne prave oštre granice između različitih formi, onda je velika umetnost ona koja ima jak, individualni pečat.

U Parizu privatne galerije organizuju komercijalne izložbe, ali se ništa ne prodaje. Uzbudljiva i veoma posećena izložba u Gran Paleu *Etrurci i Evropa* daje najširi pregled jedne stare, izumrle kulture, čiji je narod voleo da igra i peva a čiji eho i danas prepoznajemo.

Snaga uma i ćutanje

Muzej Luvr je otvorio svoju postavku *Vizantije* sa 400 umetničkih, istorijskih i religijskih eksponata iz perioda od IV do XV veka, sa naučnim pregledom različitih epoha ove velike civilizacije. Posebno je naglašeno da Vizantija otvara put renesansi. Muzej Orsej prikazuje najstarije fotografije, a izložba Alfreda Sislija (1839–1899) zahteva ogromno strpljenje: čekanje u redu za uživanje u velikom slikaru impresionizma i poentilizma. Deo svog velikog prostora Muzej Orsej je posvetio zanimljivoj izložbi pod nazivom *Jedna umetnička familija 1900*: radi se o majci pijanistkinji, prijateljici najznačajnijih muzičara svoga vremena i o njenom sinu, čuvenom vajararu epohe *fin-de-sièclea*, kao i o drugim članovima porodice koji su obeležili svoje vreme.

Centar *Žorž Pompidu* prvi put je doveo celokupnu latinoameričku slikarsku postavku. Umetnost koja iz daljine prati tokove evropskog stvaralaštva ovog veka, donosi svojstven, čudesan svet stasne imaginacije, snoviđenja, naivnosti i sentimenta.

U masi velikih, malih i nacionalnih pozorišta primećujemo da se igraju autori u širokom rasponu od Molijera, Goldonija, Albera Kamija, Lope de Vege (*Atridi*, *Orestija* u režiji Arijane Mnuškin) do Sofokla i *Mansarde* Danila Kiša. Piter Bruk izaziva kontroverzne komentare za režiju Debisijeve opere *Peleas i Melisanda* a najposećenija predstava u Parizu je *Konjička opera* u izvođenju sada već slavne trupe *Zingaro*. U cirkuskoj šatri sreću se berberske žene s pesmom i igrom, Kozaci sa svojom tradicijom, akrobate na konjima, rituali, melanholija kroz poetski odnos čoveka, životinje i violine.

U Francuskoj se oduvek negovala igra, kao ontološki pojam, a bogatstvo formi se i danas primećuje. U novosagrađenoj Operi *Bastilja* ponovo se igra ciklus *Labudovog jezera* u staroj koreografiji Rusa Burmajstera, ali u novom vizuelnom ruhu. Igrački savršeno, precizno izvedeno, bez mnogo poetike ruskog akademizma, *Labudovo jezero* se izvodi u pomodno dizajniranim kostimima čuvenog Isija Mijakea, kao što je i dekor u japanskom znaku. Ovo simbolično značenje u *Labudovom jezeru* možda bi Rolan Bart umeo da definiše. A možda i ne bi.

Američki mag moderne igre Mers Kaningam svojom kompanijom izaziva ogromno interesovanje u Pariskoj operi. Svež duhom, Kaningam i dalje istražuje. Théâtre de la Ville (Gradsko pozorište) pruža gostoprimstvo igračkim trupama: Buvije-Obadija, Suzani Linke, ali i Jozefu Nađu i Anđelinu Preljocaju – Mađaru i Albancu s jugoslovenskog prostora. Za razliku od nemačkog novog ekspresionizma,

francuski talas savremenog baleta pronalazi svoj suptilniji stil koji podrazumeva esencijalni pristup telu.

U Centru *Žorž Pompidu* dva i po meseca traju svakodnevne video-projekcije baleta i moderne igre. Knjiga baletskog kritičara Irene Lidove *Moj život s igrom* puna je nepoznatih detalja iz sveta igre, intimna i uzbudljiva toliko da postaje bestseler.

U koncertnim salama i crkvama čuju se sakralni zvuci, a ono što posebno odzvanja Parizom – to je okupljanje umetnika i intelektualaca sa bivšeg jugoslovenskog prostora, koji ne dozvoljavaju da im drugi unište duh, kreativnost, prijateljstvo... Mržnja i destrukcija nisu mogle da se nametnu svim Jugoslovenima. To je i posebna snaga uma. Ostalo je ćutanje.

Diseldorf, 1993.

O aktivnostima baletske sekcije *ELIA*³³⁵

U vremenima kada kontroverze postaju sve izraženiji deo našeg svakidašnjeg života, tolerancija u različitim kulturama, kakva se javlja u *Evropskoj ligi instituta umetnosti (ELIA)*, predstavlja suštinu borbe za dugačiju, bolju Evropu. Svaka od dosadašnjih konferencija, u Amsterdamu, Budimpešti, Strazburu, Pont-a-Musonu, otvara nove dijaloge, nove perspektive i dalje mogućnosti da umetnici budu svoji, nacionalni, a iznad svega prožimanjem kultura, internacionalni.

Baletska sekcija *ELIA* održala je svoju Konferenciju od 5. do 7. novembra ove godine u Diseldorfu. U te divne rajnske predele, Teofil Gotje je smestio svoju romantičnu *Žizelu*.

Na baletsko-igračkom skupu prisustvovalo je sto trideset učesnika iz cele Evrope i osamdeset studenata, koji su prikazali šta se sve dešava u nemačkim baletskim školama i na univerzitetima, kao i u radionicama u kojima se proučava igra.

Uvod u principe *ELIA* izložile su Deni Eftimiu Cukara (Grčka), Vanda Ribeiro da Silva (Portugalija) i predsednica Sekcije za balet i igru Valeri Briginšou (Velika Britanija). „Struktura, smisao i činjenice u visokom školstvu baletskog obrazovanja u Nemačkoj”, bio je naslov i precizna analiza dr Johanesa Odentala, urednika časopisa *Aktuelna igra* iz Berlina. Zatim su tri dana studenti i učenici poznatih škola iz Berlina, Hamburga, Štutgarta, Frankfurta na Majni, Minhena, Drezdena i Diseldorfa prikazali širok raspon rada – od akademskog klasičnog baleta berlinske škole do koreografija Paluke iz Drezdena. Stiče se utisak da ekspresionizam, koji je u biti nemačke kulture i igračkog teatra, i danas ima sledbenike u ovim izrazima.

Dokaz tome je i Pina Bauš, koja je kao predstavnica avangarde sedamdesetih i osamdesetih godina, vratila humanost igri, otvorila nove konceptualne prostore i savremenom teatru donela novi sinkretizam. Njen ženski aspekt žene-žrtve, anticipira rastrzani svet danjašnice sa setnim humorom. Tanctear ili, kako mi kažemo, koreodrama, nije politizovan (izuzev kod Johana Kresnika), već je okrenut intimi, od traume do samoironije.

³³⁵ *N/N*, Beograd, zima 1993 (nepotpuni podaci).

Novi konzervativizam takođe stupa na scenu. Godina 1993, posvećena velikom rusko-francuskom koreografu baletskog klasičnog akademizma Marijusu Petipa (1818–1910), ukazala je na interesantna, nova tumačenja njegovog dela.

Tri dana je bilo malo da se prikažu svi aspekti igre koji su bili tema ovoga skupa. Konstatovano je da na profesoru baleta ili igre leži odlučujuća odgovornost za oblikovanje budućnosti ove profesije. Poznato je da u baletu sve zavisi od prvih godina školovanja. Insistira se na tome da se forma ne odvaja od umetničkog izraza. Moderan balet i igra to nose u svojoj osnovi kao individualni aspekt. Posebno je tretiran i odnos društva i umetnika u različitim sistemima baleta i igre kao definicija stavova. Filozofska pitanja kao što su: da li kraj veka pripada apstrakciji ili znaku instrumentalizacije tela – ostala su za dalje teorijske rasprave. Varnice su sevale između pristalica klasičnog akademizma, s jedne strane, i s druge – postmodernizma koji u strogoj individualnoj kreaciji vidi i način učenja savremene igre.

Ipak se pokazalo da proces formiranja igrača mora biti sistematizovan. Prostor igre i baleta, forme i međuforme danas je tako širok i bogat, i potvrđen sceniskim iskustvom, da nema mesta isključivosti. Ona je van tokova u umetnosti.

Nemačko baletsko i igračko gledalište miri nekada duboko konfrontirane stilove. Predstave *Žar-ptica* u koreografiji Hajnca Šperlija ili *Začarana lepotica*, koreografa Petera Šaufusa, klasičnog i neoklasičnog stila, koje su učesnici skupa imali priliku da vide, pokazale su visok nivo savremenog evropskog baleta. Oba koreografa, jedan u Diseldorfu, drugi u Berlinu, koriste iskustva modernog baleta i igre, ali i savremene psihologije.

Posle iscrpne konferencije i odlične organizacije Bertrama Milera iz diseldorfskog *Werkstatta*, ostaje da svako u svojoj sredini radi na obrazovanju profesora baleta i igre koji se smatraju najodgovornijim za budućnost ove profesije.

Za nas je ovo pitanje još zaoštrenije. Mi smo jedina zemlja u Evropi koja nema sistematizovano školovanje za baletsku pedagogiju. Zato bi bilo poželjno da novoosnovana Policijska akademija, pored svih ekskluzivnih predmeta koje proučava, uvede i predmet *Baletska metodologija i praksa*. Možda neko od budućih doktora policijskih nauka ima sklonost prema telesnom, umetničkom izražavanju?

Ex-Yu Pen, 1993.

Promocija u Amsterdamu. Svet nade³³⁶

Izuzetan publicitet za promociju Ex-Yu PEN-a u Amsterdamu

Amsterdam je grad u kome se prelamaju mnogi putevi različitih kultura. Sa ciljem prihvatanja novog, neistraženog, alternativnog, sala De Bali u Amsterdamu bila je domaćin promocije Ex-Yu PEN-a krajem septembra 1993. Pisci koji bivši jugoslovenski prostor smatraju svojim nedeljivim jezičkim i kulturnim nasleđem pristupili su novoosnovanom Ex-Yu PEN-u, koji je primljen u Internacionalni PEN.

336 *NIN*, Beograd, 22. oktobar 1993, str. 38–39.

Veče u De Baliju otvorio je mladi holandski pisac Kris Kalemans, koji je od početka ove godine pomagao kolegama iz Jugoslavije. Skup se odvijao ispod velike fotografije izgorele biblioteke u Sarajevu. Osećaj odgovornosti bio je sveprisutan.

Zatim je Herman Difendal ispred AIDE, organizacije koja je inicirala osnivanje Ex-Yu PEN-a, govorio zašto je prihvatio i podržao pisce u egzilu.

Skup je pozdravila predsednica Odbora za kulturu grada Amsterdama Anemari Harvel. Hamdija Demirović je burno pozdravljen kada je završio čitanje teksta „Pozdrav iz nižih dubina niskih zemalja”, koji je istog dana objavljen u najuglednijem holandskom dnevnom listu *NRC Handelsblad*. Profesor Miladin Životić, potpredsednik Beogradskog kruga, govorio je o značaju Ex-Yu PEN-a za slobodne intelektualce Beograda. Salom De Balija prolamali su se smeh i aplauzi dok je Slobodan Blagojević čitao svoje dve priče iz „Pisma prestoničkom listu”.

Ministarka kulture Hedi d’Ankona u nekoliko reči pokazala je koliko je njena zemlja voljna da prida značaj onome što čini kulturu bitnom. A to je multikulturalnost. Takav zapis je pročitao i jedan od najuglednijih holandskih pisaca K. Shippers. Aleksandar Tišma, koji sada živi u Francuskoj, pročitao je nekoliko pasaža iz svog već čuvenog romana *Upotreba čoveka*. Književnica Snežana Bukal pročitala je jednu amsterdamsku priču, a Predrag Dojčinović svoju pesmu koju je napisao davno *Kada je još sanjao*. Svi su govorili na engleskom jeziku i bili izuzetno primljeni.

Predsednik Internacionalnog PEN-a, engleski pisac Ronald Harvud (pisac *Carderobera* i odlične TV serije o istoriji pozorišta), prvo se sa divljenjem obratio profesoru Miladinu Životiću „jer se kao disident već 30 godina bori protiv totalitarizma”. Gledajući fotografiju bombardovane i srušene biblioteke u Sarajevu, Harvud je rekao: „Tridesetih godina u Nemačkoj prvo su gorele knjige a zatim i ljudi”. Dajući podršku novom PEN-u, Harvud je rekao da je u početku bio rezervisan, ali da je zatim na Kongresu u Španiji čuo objašnjenje „mladića u majici” (odnosi se na Hamdiju Demirovića) i shvatio da je to prava stvar, a sada kada je čuo njihove radove „zna da dolaze i veliki umetnici sa prostora bivše Jugoslavije i da obogaćuju celokupnu književnost”.

U oktobru izlazi prva amsterdamska knjiga Slobodana Blagojevića i Hamdije Demirovića, *Krvne veze – jugoslovenski rat i evropski mir*. Izdavač je Van Orshat, poznat holandskoj javnosti po publikovanju Dostojevskog, Tolstoja i drugih pisaca Istočne Evrope. Predrag Dojčinović je priredio monografiju pod naslovom *Varvari dolaze*. Priloge su dali Čarls Simić, Klaudio Magris, Dževad Karahasan, Abdulah Sidran, Džon Berdžer, Marko Vešović i drugi. Izdavač je Atlas iz Amsterdama.

Novoosnovanom PEN-u je pristupilo preko sedamdeset pisaca s tla bivše Jugoslavije. Svi oni nisu želeli da žive i rade u egzilu u svojoj zemlji, svi oni nisu hteli da žive i rade u sredinama masovne histerije. Ex-Yu PEN-u su pristupili oni koji hoće da grade, a ne da razgrađuju.

KRITIKE, PREDGOVORI I PRIKAZI PREDSTAVA I KNJIGA

Reč savremenika

Svenka Savić: *Potrošiti sebe. Neka razmišljanja o načinu pisanja Jelene Šantić o baletu*³³⁷

Jelena Šantić je teoretičarka i kritičarka baleta i igre u Srbiji koja je pored mnogih tekstova ostavila i dve značajne knjige, obe o baletskim ličnostima: *Dušanu Trniniću* (Šantić, 1997) i *Magi Magazinović* (Šantić, 2000). Kao posvećena ličnost utemeljila je modernu igru u Beogradu u 20. veku, a uz to je bila izuzetna žena. Knjiga o Dušku Trniniću posvećena je igraču koji je afirmisao poseban klasičan baletski izraz u Baletu Narodnog pozorišta u Beogradu i kao umetnost i kao poslanje. Značajno je što smo dobili knjigu o igraču koji je kroz svoju igru oblikovao beogradsku baletsku publiku, koji je bio zapravo simbol Baleta Narodnog pozorišta u Beogradu. Jelena se bavila ličnostima koje je dobro poznavala, sa kojima je saradivala i o kojima je htela da ostavi autentično istorijsko svedočanstvo. Pišući o Dušku Trniniću ona ima dva osnovna cilja: da načinom pisanja pruži model kako jednu baletsku monografiju treba pisati danas s vođenjem računa o privatnosti, umetnosti, pripadanju širem baletskom prostoru, i da nam skupi na jednom mestu sve poznate i manje poznate činjenice iz života umetnika (Trninića) i institucije (Baleta Narodnog pozorišta), da ih poveže u celinu odnosa pojedinca i društva.

Pratiti ono što se događalo u baletskoj igri poslednjih pedeset godina u Beogradu kroz život i rad Dušana Trninića, danas za nas znači predosetiti šta je naša bliska baletska budućnost. Postupak koji je Jelena Šantić primenila u knjizi o Trniniću može biti dobar model svima nama koji pišemo o igri. U fokusu pažnje su lične osobine umetnika – *intuicija* i *kreativne* sposobnosti za igru. Oko njih ona situira događaje i odnos prema instituciji i prema onome što se u svetu događa, a naročito ima zahtevan stav u odnosu na ono kako *ne treba* pisati.

Sećam se kako je na promociji moje knjige *Balet* (1993) u Beogradu, u jednom trenutku žučne diskusije na temu kako treba pisati, Jelena uzviknula o mojoj knjizi, braneći me: „Ali žena ima sistem!” Bila je protiv deskriptivnog, sladunjavog pisanja kritika punog obzira da se neko ne uvredi, bez izrazitog stava prema igri – bila je protiv stava kojim se ništa ne menja. Zato je druga važna osobina Jeleninog pisanja pokušaj da se promeni postojeće stanje. U tom smislu je pisanje o baletu i igri Jelene Šantić zahtevno u odnosu na ono što je u fokusu njene kritike i pisanja, kao što je zahtevna bila i u odnosu na sebe i sopstveno igranje i pisanje. *Potrošiti sebe* u svakom pojedinačnom trenutku stvaranja i menjanja bio je njen moto kritičarskog pisanja, ali i življenja.

³³⁷ Ovo je skraćena i dorađena verzija teksta, koji je autorka pročitala na promociji knjige Jelene Šantić *Dušan Trninić*, održanoj 13. maja 1998. u Baletskoj školi u Novom Sadu. Ostale napomene su autorkine – Svenke Savić.

Pored pisanja o pojedinim značajnim ličnostima iz domaće i strane baletske istorije (Marijus Petipa, Serž Lifar, Moris Bežar, Marta Grejam, Rudolf Nurejev...) i u vreme kada više nisu sa nama (*in memoriam*, na primer, Nini Kirsanovoj), ipak je njena želja bila da se kod nas piše o osnovnim temama koje retko otvaramo, kao što je, na primer, odnos između klasične i folklorne igre („Inkorporiranje folklornih elemenata u koreografiju baleta domaćih kompozitora”, 1995), zatim estetska pitanja igre, kao što je doprinos modernizma u umetnosti igre, do sasvim praktičnih pitanja obrazovanja baletskih igrača u baletskim školama kod nas. O toj širini tema doznajemo iz njene zaostavštine.³³⁸ To nam dokazuje da su Jelenine snage bile uperene ka širokom rasponu otvorenih pitanja u domaćoj sredini: trebalo je informisati, objasniti, istražiti, nanovo vrednovati već date sudove, ili one koji će se tek rešavati. Sve je to ostalo da u njeno ime doradimo...

Osnovna orijentacija u tekstovima Jelene Šantić jeste procenjivanje i vaganje naše baletske situacije sa onom u svetu, uz stalan pokušaj da nas, kada je to bilo moguće i potrebno, poveže sa aktuelnim dešavanjima u Evropi ili u Americi. Dobar primer za takvu nameru je njen neobjavljen tekst iz zaostavštine³³⁹ pod nazivom „Serž Lifar između apolonijske i dionizijske igre”, pisan povodom smrti poznatog igrača, koreografa i teoretičara.

Ono što su bile teorijske i političke, ili ideološke koordinate Jeleninog pisanja o igri od samog početka jeste njeno autohtono shvatanje kakva baletska igra treba da bude u kontekstu ukupnog baletskog prostora. Zato je tako strogo kritikovala ono što je odudaralo od njene vizije iskrene i poštene igračke misije. Vidimo to ponekad i u naslovima njenih tekstova (na primer, „Leptirići maleni” povodom obnove baleta *Kopelija* u Narodnom pozorištu u Beogradu, kao i u Zemunu).

Jelena Šantić je znala da je pisanje o baletu jedno od mnogih interdisciplinarnih područja između nauke i umetnosti i da je potrebno izgraditi poseban metajezik kako bi pisanje o igri i plesu bilo transparentno. Baletska terminologija i pisanje imena i prezimena baletskih umetnika, jedna je od tema koje sam u svom jezičkom pristupu obrađivala, a u Jeleni imala veliku podršku. Na jedinom sastanku baletskih kritičarki koji sam organizovala da bismo razgovarale o uniformisanju terminologije i pisanja imena u baletu (Novi Sad, februara 1996), Jelena je pokazala izuzetan smisao za važnost jezičkih pitanja u baletskoj umetnosti koju je uvek smatrala ozbiljnom disciplinom. Kao svestrano obrazovana osoba, shvatala je značaj međudisciplinarnog povezivanja ljudi, ideja, teorija. Za te stavove joj nije bilo teško da uloži svu svoju energiju i sve znanje.

338 Dokumentacija objavljena u monografiji *Jelena Šantić*, autorki Mire Erceg, Milice Zajcev, Marije Janković i Vesne Golić, izd. Grupa 484 i Narodno pozorište, Beograd 2005.

339 Zahvaljujem Irini Subotić na poverenju da mi stavi na uvid Jelenine neobjavljene tekstove.

Jelena Šantić: Kritike, prikazi...

Čar igre³⁴⁰

Milica Jovanović: *Pia i Pino Mlakar*; izdavači: Slovensko gledališče i Filmski muzej, Ljubljana 1986, str. 155.

U jugoslovenskom izdavaštvu baletska literatura je skoro sasvim zanemarena. Pojavom monografije *Pia i Pino Mlakar* Milice Jovanović dobili smo prvu naučno obrađenu studiju o radu i ostvarenjima dvoje značajnih jugoslovenskih koreografa i igrača. Oslanjajući se na kritike, plakate, fotografije, još uvek aktuelene predstave, pisma, a i sama učesnik u radu ovih značajnih jugoslovenskih umetnika, Milica Jovanović je ostvarila ozbiljnu knjigu sa svim metodama savremenog naučnog pristupa. Autorka sagledava rad Mlakarevih u celokupnom njihovom opusu, od 1931. godine do danas. Njihovo remek-delo *Đavo na selu* živi na jugoslovenskim i inostranim scenama pedeset godina, od premijere u Cirihu 1935. godine. Živopisno oslikavajući kulturno-baletsku atmosferu tridesetih godina u sva tri centra (Beograd, Zagreb, Ljubljana), kada su ruski emigranti klasične škole potpuno zaokupili baletske scene, autorka sagledava nove aktivne misli i proboje plesa Mlakarevih.

Kroz veliki stvaralački opus Mlakarevih, Milica Jovanović nas vodi studiozno analizirajući pojedine njihove velike predstave: *Đavo na selu*, *Balada o srednjovekovnoj ljubavi*, *Ohridska legenda*, *Heloti* i *Koncertne numere*, *Mlada pota*, *Luk* i *Mala balerina*.

Sagledavanje posleratnog stvaralaštva Mlakarevih ukazuje nam na dalje razvijanje njihovih estetskih odrednica. Milica Jovanović uvek posmatra umetnike u okolnostima u kojima rade, pozivajući se na savremenike. Oni su jedini jugoslovenski baletski stvaraoci koji su Evropi (Pariz, Cirih, Prag, Desau, Minhen), u svojim prazvođenjima, prikazivali jugoslovenske kompozitore, libretiste, koreografe i igrače. Posle premijera u ovim gradovima njihovi baleti su prikazivani i na scenama Beograda, Zagreba i Ljubljane. Kroz ovu studioznu knjigu, pisanu živim i autentičnim jezikom, mi shvatamo istorijsko prožimanje klasičnog baleta i plesa – igre, ali i značaj Mlakarevih u tom vremenu. A vreme se objašnjava Mlakarevima.

Politika ekspres, 1990.

Bez magičnosti³⁴¹

Labudovo jezero u izvođenju beogradskog Baleta

Najpoznatiji balet ruskog akademizma XIX veka *Labudovo jezero* i danas je vizitkarta svake ozbiljne kompanije. Za soliste i ansambl uvek je pitanje koliko se poštuje tradicija, kojim putem se ona može menjati, koliko je precizna igra, koje su mogućnosti interpretacije i gde je suština baleta.

³⁴⁰ *Politika*, Beograd, 22. mart 1986.

³⁴¹ *Politika ekspres*, Beograd, 20. oktobar 1990.

Predstava beogradskog Baleta (18. oktobra) interesantna je zbog nekoliko važnih pojediniosti. Devetnaestogodišnja Ašhen Ataljanc je prošle sezone s uspehom nastupila kao Odetta, a u ovoj predstavi *Labudovog jezera* odigrala je obe uloge: Odetu i Odiliju. Sada je potvrdila da je izuzetna pojava. U drugom činu ima nagoveštaja dramatičnosti, logičan i elastičan razvoj linija, dosta preciznu tehniku i sve plastičniji izraz ruku. Međutim, kada treba odigrati i ono što je suština ljubavi, oprostaja i šta je to što se Princu priviđa kao ideal, onda ova talentovana mlada balerina mora da nam ponudi snažnije umetničko izražavanje.

U trećem činu, kao Odilija, koju sada prvi put igra, Ataljanc anticipira dve različite strane jednog bića. Ova interpretacija treba da joj odgovara po njenom psihoenergetskom sklopu. Odigrala je ovu ulogu s urođenom elegancijom, mirom i divnim pokretom pobedila najtežu leksiku. Ali tu se javio problem: Ašhen Ataljanc ne dobija zadatak stroge klasične forme koja je obavezujuća, pogotovo za početnika, već prestrukturiranu materiju.

Sa ovako iskomplikovanom varijantom ona se izborila, ali nije mogla biti dovoljno precizna u meri koju ova uloga zahteva. Pretpostavljamo da će s vremenom igrati s više sugestivnosti i da će njen talenat doći do najvećih umetničkih dometa.

Aleksandar Adamović se takođe prvi put pojavio kao solista u Pas de troisu u prvom činu. Sa solidnim tehničkim znanjem, nije imao adekvatne partnerke u M. Antić i D. Milutinović. Njima je potrebno mnogo više klasične forme i lepote.

Debitant u Španskoj igri (treći čin) bila je i Tanja Popović kojoj nedostaje punoća izraza kakvu ova karakterna uloga zahteva. Od ostalih uloga u ovoj baletskoj večeri moramo spomenuti Princa Ranka Tomaševića. Ovaj zreli igrač nije zračio ni snagom tehničkog umeća ni lepocom izraza.

Svetozar Adamović kao Dvorska luda bio je veoma tehnički spretn, ali ne i dovoljno razigran. Posle dvadeset godina nakon premijere *Labudovog jezera* u koreografiji Dimitrija Parlića možemo konstatovati da sada nedostaju delovi dekora i kostima koji su stvarali barokno-apokaliptičnu viziju. Svetlo ne donosi potrebnu atmosferu. Scene koje povezuju radnju takođe su redukovane. Smanjeni broj igrača i statista u pojedinim delovima čini da predstava deluje prazno. Muški i ženski deo baletskog ansambla, bez minimuma samodiscipline i znanja, više se ne uklapa uspešno u klasične tokove baleta. Magičnosti stvarnog i nestvarnog nema.

Politika ekspres, 1990.

Sloboda igre³⁴²

Smiljana Mandukić, *Govor tela*, Sfairos, Beograd

Beogradska publika koja voli moderan balet danas, kao i između dva rata, poštuje Smiljanu Mandukić, velikog poslenika ove umetnosti. Njena knjiga *Govor tela*, u izdanju Sfairosa, prva kod nas pokušava da objasni neke fenomene igre i baleta.

³⁴² *Politika ekspres*, Beograd, 5. novembar 1990.

Za šezdeset godina svog kreativnog rada, kao igrāčica i koreograf, Smiljana Mandukić je ostala pod uticajem ekspresionizma. Sam naslov knjige ukazuje na tu bliskost. Shvatanje ove moderne struje dvadesetih i tridesetih godina ovog veka je da su gest, pokret i igra – sadržaj i funkcija izražavanja najdubljih emocija u jarkim paletama. Stvorena je nova semiotika.

U prvom delu knjige Smiljana Mandukić razmišlja o različitim aspektima igre i baleta: nastanak, bliskost i razdvojenost po već znanoj definiciji apolonij-skog i dionizijskog. Autorka *Govora tela* inspirativno objašnjava svoj stav prema muzici i prema koreografiji. Suštastvenost odnosa vremena, prostora i tela koje se kreće u njima, svodi se na izražajnu arhitektoniku. To su uopštene teze koje zaslužuju ozbiljnija istraživanja.

Sa velikim iskustvom pedagoga, u drugom delu knjige, autorka daje uputstva za rad na sopstvenom telu. To je pokušaj sistematizovanja vežbi iz dugogodišnje prakse. Ovaj deo je namenjen svima koji žele da se bave sobom i da osete dragocenu energiju utrošenu u estetsko.

Od početnih vežbi, preko slobodne, plastične igre do kanonizovanih koraka modernog baleta, Smiljana Mandukić daje iluziju da makar za trenutak možemo biti deo čarobnog sveta – sveta igre.

Ne možemo zameriti dami rođenoj početkom veka, koja i danas radi sa puno svežine, što nije obimnije i suptilnije analizirala veliko bogatstvo modernog baleta. Balet, moderan balet ili igra nisu uvek dobili pravo značenje, mada je danas njihovo razgraničenje još više otežano zbog čestih prožimanja različitih stilova.

Svoje impresije autorka iskazuje s lakoćom, a to je kvalitet koji i široj publici omogućava da razume pojmove telesnog izražavanja. A čar metafizičkog doživljaja igre ipak pripada pozornici. U svojim traganjima za novim i sadržajnim, modernim izražavanjima, Smiljana Mandukić, na primer, kaže: „Zašto ne bi postojali jedan pored drugog? Vreme će izbrisati sukobe, ostaće samo susreti.”

Politika ekspres, 1990.

Poetika forme³⁴³

Tri kratka baleta u Srpskom narodnom pozorištu u Novom Sadu

Legenda baleta ovog veka, rusko-američki koreograf Žorž Balanšin rekao je jednom prilikom: „Moj stil čiste igre, bez komplikovanog sadržaja, scenografije i kostima, proizašao je iz prinude, iz besparice”. I tako je novi pravac baleta bazirao na istraživanju bogatstva klasičnog sa uticajem modernog jezika. Stvoren je neoklasični kôd, kao nova poetika baleta.

Na ovim osnovama balet Srpskog narodnog pozorišta iz Novog Sada hrabro stavlja na repertoar tri kratka baleta od tri različita koreografa pod nazivom *Veče u belom*. Zanimljiv pokušaj, jer se dobilo upoređenje različitog tumačenja muzike sa različitim koreografskim znacima.

Prvi balet, na muziku Johana Sebastijana Baha (*Koncert za violinu i orkestar u E-duru*), delo je Antala Fodora iz Budimpešte. Iako rađen pre dvanaest godina, ovaj balet odiše savremenošću. Koreografija je strukturirana u matematički

³⁴³ *Politika ekspres*, Beograd, 19. novembar 1990.

čistim potezima. Preciznom rukom je vođena razvojna linija kako ansambla tako i solistkinje. Autor ide dalje od neoklasične postavke i balet obogaćuje slobodnijom i elastičnijom formom. Neobična iznijansiranošć koraka, iznenađujuća ritmičnost pokreta, ističu bogatstvo telesnog izraza. Bosonogi ansambl je uglavnom uspeo da disciplinovano prati koreografsku zamisao. Solistkinja Olivera Crnjanski Kovačević opravdala je svoju funkciju, ali joj je nedostajalo više zamaha i ekspresivnosti. Kostim u svojoj jednostavnosti poslužio je ideji autora baleta.

Koreograf drugog segmenta večeri je gost iz Pečuja Šandor Tot. Na muziku takođe J. S. Baha (*H-mol svita*), stvoreno je delo stereotipne i opšte konstrukcije. Profesionalno, ali bez većih idejnih rešenja. Solisti baleta Ana Kušnerova,³⁴⁴ Mihai³⁴⁵ Babuška i drugi igrači odigrali su više ili manje korektno ponuđeni koncept.

Na kraju predstave videli smo balet *Kolaž rapsodija* Petera Lasla iz Budimpešte, na muziku Franca Lista. U prepoznatljivim kostimima klasičnog akademizma, strukturirane varijacije solista i ansambla, uz poštovanje forme „simfonizacije baleta”, Peter Laslo je na rasplamsalu muziku stvorio nekonvencionalan balet. S blagom persiflažom, punom duhovitih obrta, briljantne kombinacije koraka, s interesantnim inkorporiranjem folklornih elemenata, autor je stvorio delo posebne unutrašnje energije. Kič je izbegnut, pojavila se radost igre.

Ana Kušnerova, balerina dobre klasične škole, zračila je humorom s potrebnom distancom; Mihai Babuška, tehnički spretan igrač, naglašene je karakterne individualnosti; Rastislav Varga, kojeg karakteriše fini igrački temperament, i duhoviti Dragan Vlalukin bili su glavni pokretači ovog baleta. Joko Komacu nije bila na visini zadatka. Kako obim i gustina materije zahtevaju odlične igrače, trud, posebno muškog, ali i ženskog ansambla je vidan. Svoje zadovoljstvo igre preneli su i na publiku.

Orkestar, pod rukovodstvom dirigenta Janeza Govednika, inspirativno je muzicirao i time podržavao igrače.

Balet *Veče u belom* je, pre svega, značajan zato što je okupio igračke snage na pravi način i time ukazao na put ka prevazilaženju krize novosadskog Baleta.

Politika ekspres, 1990.

Bez dobrog ukusa

Premijera *Pacolovca* u Bitef teatru³⁴⁶

Bitef teatar, posle dve uspešne premijere autora najmlađe generacije, Dejana Pajovića i Lari Vapne, svoju treću produkciju *Pacolovac* radi sa zrelim stvaraočima, grafičarom Bogdanom Kršićem, kompozitorom Zoranom Hristićem i koreografom Slavkom Pervanom. Ideju za „baletsku pozorišnu igru” dao je veliki grafičar, koji već dvadeset godina likovno obrađuje temu srednjovekovne legende i mita o Pacolovcu. Pod uticajem nemačkog renesansnog slikara Direra, Bogdan Kršić stvara svoju apokaliptičnu viziju našeg vremena. Pacovi, htoske životinje, preživljavaju

³⁴⁴Ponekad se javlja kao Kušnirova.

³⁴⁵U pojedinim tekstovima se javlja i kao Mihail.

³⁴⁶*Politika ekspres*, Beograd, 1. decembar 1990.

svaku kataklizmu. Sjajni crtač je uspostavio korespondenciju s gledaocem. Libreto, nastao po odličnim grafikama, pojednostavljuje priču o tajanstvenom čoveku koji izbavlja grad od pacova čarobnom muzikom. A kada ljudi postanu pohlepni, Pacolovac i njih kažnjava. Svi postaju pacovi. Naravoučenije: No, no...

Kompozitor Zoran Hristić je poznat po baletima *Darinkin dar* i *Adam i Eva*, koreoratorijumu *Korak* i po brojnim oratorijumima. Ova muzička struktura je napravljena od većeg broja starih kompozicija sa novijim dodacima da bi se ostvarila razvojna linija libreta.

Sarajevski koreograf Slavko Pervan je u toku proteklih dvadeset godina rada ostvario niz baleta u pozorištima, na televiziji, radio je koreografije za priredbe za 25. maj, za svečano otvaranje i zatvaranje XIV Zimskih olimpijskih igara u Sarajevu. Ovo je prvi balet koji radi za jedno beogradsko pozorište. Koliko grafike Bogdana Kršića suštinski dosežu metafizičko vreme, toliko je izbor koreografskog jezika predstave pogrešan. Klasični baletski elementi, upotrebljeni šematizovanom komikom, potpuno su ubili svaku misao i dramatiku. Duhovite maske dvojnih ličnosti nisu bile funkcionalne, ni koreografski osmišljene. Umesto apokalipse i katarze, dobili smo loše ilustrovano pozorište.

Kostime je prema grafikama estetizovano kreirala Angelina Atlagić.

Iako hendikepirani rediteljsko-koreografskim materijom, igrači su se trudili da daju maksimum. Nenad Jeremić, kao Pacolovac, dobar karakterni igrač, ipak se nametnuo idejom večne moći – Smrti. Dubravka Milutinović kao Agneza, ne mnogo decentna zavodnica, dala je svoj erotično-igrački zamah. Duhovita u gestu bila je Maja Milošević, kao Gradonačelnik. Romantičnu koreografsku fakturu zle životinje, Pacova, odigrao je Saša Adamović; snažnom tehnikom Svetozar Adamović je ostvario Ciničnog Prosjaka. Mlada Milica Antić je s merom razigrana, a Tamara Antonijević je pokušala da svoj lik Mladoženje brani persiflažom.

Pamfletski i licemerno zvuči kraj predstave kada uz zvuke nacističkog, stalinističkog i posmrtnog marša, Prosjak između krsta i petokrake ćutke pruža ruke gledaocima. Bez dobrog ukusa je ako autori nisu svesni svojih biografija.

Politika ekspres, 1990.

Izazovi klasike³⁴⁷

Gostovanje Kijevskog teatra klasičnog baleta u Sava centru

Poznata je činjenica da je sovjetski balet poslednjih godina mnogo izgubio odlaskom u inostranstvo velikog broja sjajnih igrača. U isto vreme stvorene su nove trupe po celom SSSR-u. Ovi poslenici kulture, uvek željno čekani u svetu i kod nas, pronose slavu klasičnog baleta. Ovih dana nam je u goste došao *Kijevski teatar klasičnog baleta*. Ova trupa, pod umetničkim rukovodstvom poznatog umetnika Valerija Kovtuna, oformljena je 1980. godine i broji pedeset članova.

Prve večeri svog gostovanja u Sava centru, kijevski umetnici su nam prikazali divertisman sastavljen od klasičnih dela baletske literature i koreografije svetskih modernih autora. Balet *Frančeska da Rimini* Petra Iljiča Čajkovskog, u koreografiji Valerija Kovtuna, nije se iskazao kao delo većeg estetičkog pomaka.

³⁴⁷ *Politika ekspres*, Beograd, 4. decembar 1990, str. 13.

Nedostatak savremene dramatizacije i leksike oduzeli su dramatičnost Danteovog *Pakla*, a glavne ličnosti ljubavnog trougla imale su naivnu razvojnu liniju. Dobra balerina Tatjana Tajakina kao Frančeska i njeni partneri nisu se mogli potpuno izraziti u ovako iskonstruisanom baletu.

U sledećim numerama igrači su pokazali vladanje klasičnom i neoklasičnom tehnikom. Bez potrebne mašte i osećanja za romantičnu formu, *Silfidu* su odigrali T. Tajakina i G. Žalo. Isti par nije dosegao Balanšinov specifični stil u *Pas de deuxu*. U *Leptiru*, Jana Gladkih je suptilno i s duhom Taljonijeve odlepršala. *Dvoglas* B. Ejfmana bio je uravnotežen, a Bežarov *Bakti* bio je pravi izazov za G. Nomot i J. Zaharčenka. Ana Kušnerova i Konstantin Kostjukov su s rutinom i solidnom tehnikom prikazali *Pas de deux* iz *Don Kihota*. Baletski ansambl je u svojim partijama iskazao da nema visok nivo izvođenja.

Druge večeri smo gledali *Labudovo jezero*. Koreograf V. Kovtun je uglavnom sačuvao bazu II i IV čina. Međutim, toliko poznata poetika ovih delova baleta nije mogla doći do izražaja, jer mladi ansambl nema dovoljno znanja ni lepote igre. Redakcija I čina je stereotipna i nezanimljiva.

Već poznata gošća beogradske scene A. Kušnerova, sa superiornom tehnikom je odigrala dvostruku ulogu Odete–Odilije. Ipak, za interpretaciju Belog labuda joj je potrebno dublje opredeljenje prema ulozi i veća sugestivnost u izražajnim sredstvima. Kao Crni labud igrala je za publiku ističući spoljne efekte. K. Kostjukov, određene elegancije, lepog skoka, širokog zamaha, bio je dopadljiv Princ.

Vizuelizacija jedne i druge večeri bila je estetski davno prevaziđena. I dalje ostaje bez odgovora pitanje: Kako interpretirati klasična baletska dela na kraju XX veka?

Radio Beograd, Treći program, 1990.

Derviš i smrt – istina je moja³⁴⁸

Beogradska publika je sinoć lepo pozdravila sarajevski Balet u Narodnom pozorištu. Publika BEMUS-a, željna da vidi *Derviš i smrt* kompozitora Vojina Komadine i koreografa Dragutina Boldina, ispunila je teatar do poslednjeg mesta.

Poseban izazov predstavlja način i mogućnost adaptacije i dramatizacije čuvenog romana Meše Selimovića. *Derviš i smrt* je satkan od nevidljivih niti egzistencijalnih Nurudinovih pitanja, zadire duboko u filozofiju i teologiju islamskog duha. Postavlja se i teorijsko pitanje: Kako materijalizovati ezoterične misli o smrti, principijelnosti i etici? Sama predstava svojim izvođenjem odgovara na ova pitanja.

Libretista Dani Boldin, sin koreografa Dragutina Boldina, shvatio je da ne sme da ilustruje roman, već on savremenom metodologijom odabira suštinski materijal iz romana *Derviš i smrt*, u kome nalazi prostor za drugi umetnički medij, za igru. Isključio je naraciju; situacije i libreto bazirao je na fragmentarnosti koja će omogućiti sažet izraz baleta. Kompozitor Vojin Komadina to nije sasvim shvatio. Muzička struktura ovog baleta, umesto arhetipa islamskog duha, za formu

³⁴⁸Treći program Radio Beograda, 18. decembar 1990.

uzima klasičan izraz opisa. Dobio je balet opšteg stanja i psihologiziranja. Doduše, ujednačena unutrašnja energija omogućila je koreografu Boldinu da nadigra muziku i kreira snažno delo. On je pokušao da nađe jezik predstave kojim je moguće izraziti mitski duh pripadanja Bogu i Nurudinovu pobunu protiv njega.

Ako se čovek bavi biti života, sobom i Bogom, mora pristati na dilemu. Ovaj aspekt je izvučen u prvi plan, pa patnja, gušenje pobune u sebi, dilema i akcija dobijaju u Boldinovom baletu dobro tumačenje. Igra je značajna jer ima moć izraza Nurudinovog instinkta za život. Koreograf je na pravi način konkretizovao ideju uspostavljanjem komunikacije znacima. Šteta što nije pošao sigurnijim putem, putem rituala. Tako bi ova kompleksna tema bila snažnije iskazana. Kada je bio prinuđen da povlađuje muzici, bavio se opštim mestima.

Ulogu Nurudina kreirao je ruski igrač Vladimir Grigorijev.³⁴⁹ Odnegovan u ruskoj akademskoj školi, umetnik Grigorijev je imao mnogo energije, tehnički skoro besprekoran, ali još nedovoljno upoznat sa modernom formom igre. Ekspresivan igrač, pre je bio blizak patetici nego suzdržanom, intimističkom svetu. Razlog je što se u klasičnom baletu osećanja objektivizuju. On je ipak bio okosnica predstave.

Koreografske ideje su dosledno pratili Dan Berehaj kao Jusuf i Mirčea Hurdubae kao Kadija. Nermina Damian, mistična, nedodirljiva Kadinica, plenila je senzualnošću kao principom ženstvenosti. Davorka Kulenović – ekspresivna Majka, dala je na početku predstave tragičan kôd. Ostali epizodisti i ansambl su, sa osećanjem za kolektivnu igru, bili koherentna celina baleta *Derviš i smrt*.

Pregruba simbolička scenografska rešenja Vladimira Poznanovića i kostimi Rute Knežević, neinventivno stilizovani, nisu ostvarili dobru vizuelizaciju predstave.

Orkestar i dirigent Jon Janku maksimalno su održavali dinamiku večeri. Ovom predstavom sarajevski Balet je dokazao svoju čvrstinu i ozbiljnost izvođenja kao pravi kvalitet.

Politika ekspres, 1990.

Bez kiča emocija³⁵⁰

Obnova baleta *Jelisaveta* u beogradskom Narodnom pozorištu

Posle četiri godine pauze, beogradski Balet Narodnog pozorišta obnovio je *Jelisavetu*, predstavu rađenu na muziku Zorana Erića, za koju je po Jakšičevoj istoimenoj drami Lidija Pilipenko napisala libreto, a zatim uradila i koreografiju. Ovo je sada jedino domaće delo na našoj baletskoj sceni. Zato je sreća što je obnovljena predstava delovala isto tako snažno kao na premijeri, zahvaljujući pre svega dobrim ulogama, ali i prepoznatljivosti plemenskih borbi.

Zrela umetnica Ivanka Lukateli je za naslovnu ulogu svojevremeno dobila Oktobarsku nagradu. Obnovljeni balet je igrala sa suverennošću primabalerine, a svoju individualnost potvrdila i u ovoj dramskoj roli. Suzdržana, lukava Mlečanka, preko strasti pokušava da vlada impulsivnim svetom Crne Gore, dok se ne slomi

³⁴⁹ U pojedinim kritikama se javlja kao Vladimir Gligorijev.

³⁵⁰ *Politika ekspres*, Beograd, 22. decembar 1990.

u griži savesti. Tragičan kraj predstave, kada Jelisaveta bez svesti i moći bude svedena na duh koji odlazi, Lukateli je odigrala sa suštinskim poimanjem metafizičkog bola.

Prvi put u ulozi Marte nastupila je Maja Kovačević. Arhetip Crnogorke, čiji je jedini svet porodica, Kovačevićeva je kreirala s toplinom i snagom ličnosti. Bez kiča emocija, izbegnuta je patetika i dostojanstvo je vladalo scenom.

Kao i na premijeri, Đurđa je interpretirao Ranko Tomanović. Ovaj put se opredelio za lik antiheroja kojeg žena vodi i vara. Uostalom, Lukateli je nametnula ovaj odnos snaga.

Novi tumač uloge Staniše je Nenad Jeremić. Kao intuitivni borac snažnih gestova, Jeremić je bio suviše uopšten.

Gordana Simić je, kao i prilikom izvođenja pre četiri godine, opravdala svoj lik Mare. Lukavog i licemernog Đuraška, sa dosta uložene energije, ali i viškom emocija, odigrao je Krunoslav Simić. Naš veliki igrač Radomir Vučić, snagom talenta kreirao je dramatičnu ulogu Radoša Orlovića. Moral i doslednost su kroz ovaj lik dobili puno značenje. Od više manjih uloga, pre svih, moramo da istaknemo Prosjaka Svetozara Adamovića. Igrač modernog senzibiliteta pokazao je drugu, perversnu stranu ljudskog lika. Njegova partnerka nije dosegla venecijansku raskalašnu kaluđericu. Vulo (Stevan Hadži-Slavković), Boško i Bogdan (Ljubiša Vučić i Aleksandar Šmit), po konceptu koreografa, nisu imali odgovarajuće zadatke. Uklopili su se u masu.

Iako muški i ženski ansambl nije bio dovoljno disciplinovan, ova obnovljena predstava je koherentna i puna dostojanstva. U njoj će publika, nadajmo se, moći da prepozna uvek aktuelnu borbu za vlast.

Politika ekspres, 1990.

Uspeo Derviš³⁵¹

Četiri decenije sarajevskog Baleta

Od prve predstave *Žetva* (na muziku Borisa Papandopula i u koreografiji Nine Kirsanove) 1950. godine, do nedavne premijere baleta *Derviš i smrt* (muzika Vojina Komadine, koreografija Dragutina Boldina) sarajevskom scenom su prošli mnogi vrsni baletski umetnici: Ubavka Milanković, Jitka Ivelja, Franjo Horvat, Katarina Kocka, Miljenko Vikić, Antun Marenić, Minka Kamberović, Dragan Tičić, Muhammed Imanić, Slavko Pervan i drugi. Bogat repertoar, domaći i strani koreografi, doprineli su da ovaj ansambl bude značajan u Jugoslaviji. Dobre kritike donose i sa gostovanja po inostranstvu. U istorijskom hodu bosanski umetnici pokušavaju da stvore sintezu iz svog bogatog podneblja, oblikujući mitske teme, muziku, koreografiju u autentičan jezik igre i baleta.

Ovih dana je, stota, svečana premijera pokazala ta sakupljena iskustva i anticipirala hod sarajevskog Baleta za dalje.

Dani Boldin, sin koreografa Dragutina Boldina, sačinio je muzičku strukturu libreta za balet na osnovu pozatog romana Meše Selimovića *Derviš i smrt*. Naravno, odmah se postavlja pitanje kako veliko literarno delo, puno ezoteričnih misli o smrti, principijelnosti, životu i etici pretvoriti u igru a zadržati tu njegovu

³⁵¹ *Politika ekspres*, Beograd, 28. decembar 1990.

suštinu. Islamski, mitski duh pripadanja Bogu i pobuna Nurudina kao težnja za prevladavanjem situacije, bili su okosnica ove fragmentarne dramaturgije. U prvi plan je izvučena dilema, patnja, gušenje pobune u sebi i akcija. Iako je roman pružio suštastvenost Nurudinovog egzistencijalnog pitanja, ovaj balet je pokušao da odgovori na instinkt života koji prevladava telesnost.

Koreograf Dragutin Boldin artikulisao je kroz pokret tu misao i bio na pravom putu kada je rešavao scene ritualnim teatrom. I kada je našao pravi znak, komunikacija sa Selimovićevim junacima je uspostavljena. Prepoznaju se njihovi arhetipovi. Muzička struktura Vojina Komadine nije, međutim, uvek dozvoljavala da se ulazi u ovako raščišćenu formu, koja je bliža savremenom teatru. Ipak, s mnogo unutrašnje energije – ritmizirane sekvence, mistično predosećanje smrti – muzika je bila podrška ovoj snažnoj temi.

Ulogu Nurudina dobro je kreirao klasično školovani ruski umetnik Vladimir Gligorijev.³⁵² Mlad, nedovoljno zreo za ovako kompleksnu ulogu, ipak je ekstatičnošću igre pokazao užas i prelamanje dilema. Koreografsko-rediteljsku zamisao adekvatno su pratili i Dimitrij Romanov kao Mula Jusuf, negde i dvojna ličnost Nurudina, i autoritativni Mirčea Hurdubae kao Kadija. Značajne i efektne epizode dale su Davorka Kulenović kao Majka i Nermina Damian, senzualna, nedodirljiva Kadinica. Igra ostalih solista i ansambla bila je koherentna i stilski ujednačena.

Kostimi Rute Knežević i scenografija Vladimira Poznanovića više su ilustrativna nego kreativna i ravnopravna komponenta predstave. Ipak, snaga kolektivne svesti i igre doprinele su tome da je *Derviš i smrt* reprezentativno delo sarajevskog Baleta, bez obzira što se i na njega može primeniti moto jednog poglavlja Selimovićevog romana: „Zar mislite da će čovek postići ono što želi?”

Politika ekspres, 1991.

Pariski sjaj³⁵³

Gala koncert baletskih umetnika u Centru Sava

Novi Sad je domaćin sada već Petog jugoslovenskog baletskog takmičenja i sa organizatorikom Brankom Rakić pokazao je koliko je ova manifestacija potrebna i značajna za sagledavanje i razvoj baletske umetnosti kod nas. Nažalost, škole širom Jugoslavije su se dogovorile da ne šalju svoje učenike, jer nisu prihvaćeni neki njihovi uslovi. Došli su samo pojedini učenici, članovi baletskih ansambala, i jedino se kompletno pojavila škola iz Skoplja. Koreografi su se takmičili iz svih sredina. Beogradski ugled je branila nekolicina mladih umetnika, ali u svakom slučaju nedovoljno. Jasno je da nema ko da brine i stane na put dezorijentaciji baletskih umetnika.

Posle dodele plaketa i nagrada za sve tri grupe takmičara i koreografa, priređen je gala koncert sa dobitnicima zlatnih medalja i sa internacionalnim umetnicima, dobitnicima nagrada na svetskim takmičenjima. U Novom Sadu, a zatim u Beogradu u Centru Sava, ovo okrnjeno takmičenje je značilo i sagledavanje naših snaga.

³⁵² U pojedinim kritikama se javlja kao Grigorijev.

³⁵³ *Politika ekspres*, Beograd, 29. januar 1991, str. 9.

Čuveni Punjijev *Pas de quatre*, u izvođenju četiri skopske balerine, nije bio reprezentativan za početak večeri: Milka Hribar (Split), veoma solidna tehnički, ali još nedovoljno umetnički oblikovana; Aleksandra Georgijevska (Skoplje) nema izrazitog skoka i finoću igre; Irena Veterova (Skoplje), neprikladne figure za balerinu, a kamoli za solistkinju, igrala je kao i uvek sa sigurnošću, ali s nedostatkom lepote izraza. Sve u svemu – grubo poimanje klasičnog baleta. Ipak se može reći da je Dino Baksa (Zagreb) igrač suptilnog modernog senzibiliteta, a njegova partnerka (koja se nije takmičila) Bojana Nenadović je bila pravi biser od koga se može mnogo očekivati.

Zlatna plaketa za koreografiju dodeljena je Jasminki Neuferd Imrović (Zagreb), za veoma duhovitu, inventivnu i humanu numeru. Šteta što nedorečeni kraj nije i zatvorio celinu ideje.

Drugi deo večeri internacionalnih umetnika otvorila je Mateja Pučko (Zagreb), ekspresivna i suverena, u koreografiji Milka Šparembleka, potom Lj. Vasiljeva, V. Malahov, G. Tutkibajeva, I. Borisova, B. Matvejev (SSSR), D. Nikiforova i J. Valčanov (Bugarska), T. Macuda i D. Sasaki (Japan) – svi igrači između 17 i 26 godina, iako različitih škola pokazali su da baletskim svetom vlada tehnička besprekornost i lakoća igre.

Par Anjes Letestu i Hose Karlos Martinez iz Pariske opere bili su zvezde večeri. Pravi predstavnici francuske škole, koja se danas smatra najboljom u svetu, igrali su najteže partije sa samosvešću da je tehnika sredstvo igre. Sa velikom elegancijom i estetizacijom postigli su savršenu unutrašnju i spoljnu harmoniju. U strogoj hijerarhiji Pariske opere Anjes Letestu je u rangu „sujet” (treće mesto od „zvezda”) a Martinez je predvodnik ansambla. To govori o jako visokom nivou francuskog baleta.

Ovo dragoceno veče nam je pokazalo da postoje odlični igrači i da za to brinu škole i profesori.

U Novom Sadu propratni događaji – takođe važni za balet – bili su: diskusija o mladim kadrovima i sastanak Udruženja baletskih umetnika iz svih krajeva Jugoslavije. Ponovo je oformljeno Jugoslovensko udruženje sa sedištem u Skoplju, a pokrenuta je i inicijativa o osnivanju Nacionalnog komiteta za balet pri Unesku (CIDD).

U izuzetno prijatnoj atmosferi, baletski umetnici su se zaverenički dogovorili da njihova umetnost bude pobeda nad svim trenutnim nesporazumima. Lepotom protiv destrukcije.

Politika ekspres, 1991.

Trauma kolektivnog³⁵⁴

Zahvaljujući energiji, znanju i umeću jugoslovenskog koreografa Nade Kokotović, Subotica je u februaru 1991. bila domaćin internacionalnog festivala koreodrame. Možemo biti veoma zadovoljni što smo mogli da pratimo estetske novine Berlina, Orleana, Barselone, Meksika, Brazila, Kolumbije, ali i da vidimo kolege iz Ljubljane, Zagreba, Siska i Beograda. Tom prilikom premijerno je izvedeno autorsko delo Nade Kokotović *Nojeva barka* na muziku Mitra Subotića. Sa ovom koreodramom Subotičko pozorište je gostovalo na sceni SKC-a u Beogradu.

³⁵⁴ *Politika ekspres*, Beograd, februar 1991 (?).

U punoj kreativnoj zrelosti, Kokotovička je umetnički, intelektualno i konceptualno čisto vodila *Nojevu barku*.

Poslednji izdanci socijalizma, zatvoreni u jedan metafizički brod, nose svoje surove sudbine. Na brodu koji plovi ukrug, individua nosi traumu kolektivnog. Koreograf se služio eklektičkom formom, ali je dobijena čvrsta struktura zahvaljujući anticipaciji prostora, vremena i znakova.

Muzička baza Mitra Subotića, rađena na ritmu zahuktalog vremena i na ritmu ljudskog bića, bila je prava dinamična potpora predstavi. Bežeći od ispraznog estetiziranja, scenograf Bojana Ristić i kostimograf Bjanka Adžić Ursulov pratili su strogom i odmerenom formom ideju koreografa. Postmoderni teatar, koji komunicira različitim znacima, a to jeste *Nojeva barka*, ima moć suštine iskazanog. Akteri su uspeli da razigraju svoje sekvence i da naprave osvešteni KPGT.³⁵⁵

Ljiljana Zagorac je kroz ekspresivnu samodestrukciju sublimirala krah individue. Ljuba Tadić je bio jednostavni a tako sugestivni katalizator ljudskog pristajanja i nepristajanja na sebe i svet. Izuzetnu interpretaciju je napravila Sonja Vukićević tumačeći malograđanku koja u tesnoj kuhinji obavlja svoj svakodnevni posao. U precizne znake i prepoznatljive elemente života, Vukićevićka je unela pun smisao egzistencijalnog haosa. Treperenjem svakog nerva, eruptivnom snagom, isterijom ponavljanja pokreta Vukićevićka je u lik sažela ceo užas žene pritiskute obavezama. Glumica Damjana Černe nas je iskreno dirnula na svom slovenačkom – kao da joj se život pretvorio u krhotine razbijenog ogledala. Socijalistički ljubavni par Ivanka Lukateli i Mihail Babuška suptilno su odigrali hladni i otuđeni svet i nemogućnost istinskog doživljaja. Tragediju i posledice mračnog i zarobljenog uma, kroz patos derta, uverljivo je na makedonskom iskazao Ljupčo Bresliski.

Ovaj depresivno-ekstatički svet potisnute agresije i samouništenja, umire da bi počeo svoj novi-stari život na istom, ukletom brodu. To je, u stvari, jugoslovenski brod u egzistencijalnom kolapsu. Nada Kokotović postavlja ova suštinska pitanja i pokušava da na njih odgovori na duboko humani način. I na kraju predstave Sokrat (Ljuba Tadić) postavlja etičko pitanje: „... a na šta mi imamo prava, danas?” NA SVE ILI NA NIŠTA.

Politika ekspres, 1991.

Čedna nagost³⁵⁶

Mrdanje – Carpe diem, balet Aleksandra Izrailovskog

Nova baletska premijera u Narodnom pozorištu – mala scena, *Mrdanje – Carpe diem*, autora Aleksandra Izrailovskog, pripada alternativnom pokretu. Libretista Aleksandar Izrailovski uzima za okvirnu temu ljudsku osakaćenost, egzistencijalni kolaps. Tri depersonalizovane ličnosti posle kataklizme ostaju bogalji života kakvi su i pre bili. Kolažni izbor muzike Aleksandra Izrailovskog pomodno prati podsvest autora.

³⁵⁵ Kazalište–Pozorište–Gledališće–Teatar.

³⁵⁶ *Politika ekspres*, Beograd, 26. oktobar 1991.

Scenograf Nevenka Vidak kreativno je rešila ambijent traumatične situacije junaka ove pozorišne igre. Kostimi Predraga Đapića, jednostavnih rešenja, suštinski se vezuju za temu i igrače. Ova vizuelna, nenametljiva komponenta predstave vrlo je značajna.

Kao koreograf i reditelj *Mrdanje – Carpe diem*, Izrailovski se i ovoga puta bavi međuformama. Estetika ružnog je davno prihvaćen izraz, kao i neminovno raskrinkavanje nasilja ideala lepog. Međutim, Izrailovski se ne bavi time na nivou znaka, već decidirano, do egzibicionizma, koristi naturalističke, animalističke geste, neartikulisane glasove, pokrete bez prave snage i ekstatičnosti. Nije na pravi način primenjen ni čuveni iskaz pesnika Horacija *Carpe diem* (Iskoristi današnji dan, a najmanje veruj u sledeći).

Balerina Maja Milanović ponovo pokazuje višedimenzionalni talenat: od prirodnog osećaja za moderan pokret do čudesnog klovna scene. Njena golo-tinja je čedna i ona svaku scenu pokriva intimnom poetikom. Branislav Tojagić, kao savremeni jurodivi, funkcionalno je pratio rediteljske zahteve.

U ovoj predstavi se susreću mnoga umetnička pitanja. Koje su granice umetničke slobode? Da li je baš sve dozvoljeno? Kako u takvoj heterogenosti prepoznati umetnost? U predstavi *Mrdanje – Carpe diem* nismo je ni našli ni doživeli.

Politika ekspres, 1991.

Leptirići maleni³⁵⁷

Obnova baleta *Kopelija* u Narodnom pozorištu u Zemunu

Balet *Kopelija*, pisan na muziku Lea Deliba, premijerno je izveden u pariskoj Operi 1870. godine. Značajan je za istoriju baleta iz tri razloga: to je poslednji veliki balet epohe romantizma, muzika, građena na lajtmotivima, puna je optimizma, a dekadencija baletske umetnosti u Francuskoj nagoveštava minimalizaciju uloge muških igrača. Tako je na premijeri u Parizu rolu Franca igrala ŽENA. Balet je otvorio vrata travestiji. Ovaj veseli balet, lakog sadržaja i dubokog smisla, doživeo je bezbroj interpretacija. Kod nas, u Beogradu, poslednje izvođenje *Kopelije* postavio je 1980. godine Dimitrije Parlić. Ovih dana u Narodnom pozorištu je obnovljena ova, ne mnogo sretna verzija. Ponovile su se greške sa praizvedbe iz 1980. Koreografski neprecizno, rediteljski nemaštovito, ali je ideja o večnoj težnji naučnika da nađu veštački život, kroz interpretaciju Vladimira Logunova kao Dr Kopelijusa, 1980. davala i grotesknu i humanu notu predstavi. Na ovoj, današnjoj predstavi, nije bilo tako velikih interpretacija.

U estetiziranim kostimima Božane Jovanović i starom dekoru Vladislava Lalickog, odvijala se *Kopelija* sa nedorađenim ansamblom igrača, sa ljupkim „drugaricama Svanilde” neujednačenih igračkih kvaliteta i sa protagonistima koji svojom zrelošću donose sigurnost predstavi ali i kliše. Milica Bijelić, Svanilda 1980. i 1991, koju pamtimo kao lepršavu i duhovitu, danas nam donosi ne mnogo zanesenu devojkicu, već dobru klasičnu balerinu, posebno u III činu. S obzirom na to da je već uigrana sa Rankom Tomanovićem (Franc) kao partnerom, njih dvoje bili su rutinirani par. Druge večeri je plenila Duška Dragičević kao Svanilda. Iako ne uvek čistih baletskih linija, ova nova Svanilda unosi bezrezervnu živost i radost na

³⁵⁷ *Politika ekspres* – Nedeljna revija, Beograd, 8. decembar 1991, str. 12.

scenu. Njen Franc – Nenad Jeremić, nije adekvatan partner Duški Dragičević. Prvi Dr Kopelijus, Stevica Hadži-Slavković je spoljnim sredstvima postigao vid čudaka, ali nedostajalo mu je plemenite groteske. Drugi nosilac ove uloge, Ratko Petrović je napravio kroki na kome će verovatno više tehnički raditi. Maja Kovačević se poigrala Gradonačelnicom sa ironijom i potrebnom distancom, dok se Dubravka Milutinović, u istoj ulozi, bavila persiflažom. Petar Rajković je veoma duhovito i sa merom dao svog Gradonačelnika.

Kada se danas igra *Kopelija*, ona ima ili igračko značenje ili identifikaciju za decu. Nadamo se da će, u ovo vreme kompjutera, deca sentimentalno voleti ove leptiriće malene.

Vreme, 1995.

Vašarište igrača³⁵⁸

Od obećanja koreografa Andrea Simona da će na sceni Narodnog pozorišta u Beogradu postaviti „originalno“ *Labudovo jezero* ostala je samo jedna loša predstava.

Balet *Labudovo jezero* Petra I. Čajkovskog u koreografiji Lava Ivanova i Marijusa Petipa već sto godina je poetska paradigma koju publika fetišizira. Profesionalni baletski umetnici ili vole stroge kanone akademizma ili žele da pobegnu što dalje od njih. Inicijacija, osećanje smrti i večna ljubav kao umiranje utkani su u koreografiju *Labudovog jezera*.

Psihoanaliza, filozofija i antropologija XX veka otvorile su nove mogućnosti za reinterpetacije ovog čuvenog baleta. Aleksandar Gorski je 1905. godine ostavio vidan trag na ovom baletu. Zatim Fjodor Lopuhov, Žorž Balanšin, Burmajster, Nurejev, Grigorovič, Rajt, Nojmajer, Parlić, Makarova – svaki sa svog vizionarskog stanovišta pristupali su ovoj materiji. Danas ne možemo govoriti o originalu, već o redakcijama određenih autora.

ŽELJE: U Narodno pozorište u Beogradu, pozvan je gost koreograf iz Holandije gospodin Andre Simon da postavi „originalno“ *Labudovo jezero*. Premijera je uz nekoliko odlaganja održana 11. maja ove godine.

Andre Simon se zapleo u svojim željama, jer nema dovoljno znanja za restauraciju, pogotovo u kombinaciji sa svojim inovatorstvom. Dobili smo jedno nekoherentno *Labudovo jezero*.

Koreograf je poštovao priču i poneku formaciju u I činu, 2. slici. Dramaturška linija, koja podrazumeva sintezu libreta, koreografije, režije odnosa i funkcije ličnosti baleta, potpuno je promašena, jer su te međusobne spona bile labave, pa se cilj nije mogao nazreti.

Prolog, bespotrebno narativan, nije bio adekvatan uvod u predstavu.

Koreografija I čina, 1. slika, bila je naivna, rascepkana na nemaštovite delove, te nije bilo sile koja povezuje, koja čini celovitost valcera. Baletska leksika bila je veoma oskudna, a koraci nisu sukcesivno građeni. Dobro je poznato da su Ivanov–Petipa komponovali igre i varijacije na jednom baletskom elementu sa izraženom logikom tako da su se koreografski razvijali u veću celinu. Andre Simon taj princip nije poštovao.

358 *Vreme*, Beograd, 22. maj 1995, str. 45.

Likovi nisu imali pravu funkciju. Prinčev učitelj ostao je potpuno nezapažen, a scenska rekvizita je unela dodatnu pometnju. Svetozar Adamović kao Lakrdijaš profesionalan je i korektan, kao i uvek, ali njemu je nedostajao pravi igrački materijal kojim bi se sasvim iskazao.

GRUBA IGRA: Pas de trois iz ove slike nije pratio muzičku strukturu i principe klasičnog akademizma. Talentovana Ana Pavlović precizno je igrala u Pas de trois a verujemo da će klasični manir s vremenom doraditi. Međutim, Dalija Imanić u istoj igri nije pokazala ni prefinjenu tehniku, ni osećaj za lepotu igre. Ona je igrala obraćajući se publici, što je pitanje ukusa.

U I činu, 2. slika, javio se poseban problem: igralo je manje devojaka-labudova nego što je uobičajeno. Scena nije delovala poetski, a o mitskom nema ni govora. Baletski ansambl, bez klasičnih linija, neispruženih kolena i stopala, igrao je grubo i mehanički. Mali labudovi, iako ujednačeni, igrali su nečistih baletskih pozicija. Dva velika labuda nisu dobar par. Dok je Ružica Jovanović igrala sa neestetskim linijama i otuđeno, Jasna Paunović je bila suptilna, ali sa nedorađenom tehnikom.

Demon Stevana Hadži-Slavkovića više je statičan i u prenaplašenim pozama. Koreograf mu je oduzeo moć igre, pa je Hadži-Slavković to pokušao da nadoknadi jakim gestovima, pokazujući svoju eksplicitnost.

Anđela Đaković kao Odeta – Beli labud bila je hendikepirana od početka. Njen ulazak bio je nesiguran (kratke poze, neizdržavanje na prstima).

Izostalo je uzbuđenje u susretu Princa Zigfrida i Labudice. U varijaciji, koja je iznenadno stavljena pre ljubavnog *adagia*, koraci su se samo nagoveštavali. Izostala je i ženstvenost kojom ona očarava Princa. Čuveni *adagio* Anđela Đaković je igrala u pola snage i tu se iskazao osnovni problem ove mlade talentovane balerine. *Adagio* zahteva slivene, prelivajuće pokrete a njeni pokreti su bili nezavršeni. Nema jedinstvenog osećanja tela niti unutrašnje topline.

Drugi čin, slika 3: ovaj divertismanski čin kulminira Pas de deuxom Odilije – Crnog labuda i Princa. Koreograf Andre Simon ovde je izvršio inverziju pa je ovaj virtuozni duet stavio na početak čina i time obesmislio sve ostale igre. Rediteljsko viđenje i intervencije stilski su odskakali iz celovitosti čina. Igra nevesti bila je usitnjena, nestrukturirana i bez klasične lepote. U ostalim divertismanskim igrama bez koncepta, mašte, muzičke artikulisanosti i prave stilizacije, igrači se nisu snašli. Zajednički nastup u poljskoj igri bio je splet novokomponovanih igara.

Anđela Đaković kao Odilija bila je malo bliže zadatom liku. Zahvaljujući prirodnim vrteškama i drugačijoj dinamici pokreta, delovala je sigurnije. U ovoj partiji takođe nije razvijala linije, pokazala je nedostatak koordinacije, te možemo reći da ovoj mladoj balerini treba mnogo ozbiljnog rada.

Denis Kasatkin kao Princ izveo je sve potrebne tehničke elemente, ali se nije iskazao kao igrač većeg formata. On je na sceni uglavnom bio neprimetan.

Ni u ovoj slici u kojoj je glavni zaplet prevara, nije se osetio tragični kôd i moguća smrt. Više je bio vašarište igrača.

U četvrtoj slici Andre Simon ne prati muziku. Devojke-labudovi, koje očekuju izneverenu drugaricu i predosećaju da više nema nade za spasenje, u datom koreografskom materijalu bezrazložno se igraju. Ovde je bila potrebna spoznaja, nemoć i krik, koji vodi u smrt gde nalaze izbavljenje. Naivnost u razrešenju drame, skakanje u bunar zaista je vrhunac nemaštovitosti.

Mlade balerine koje igraju u ovoj predstavi igrale su bez žara i duše.

U današnje vreme dekor i kostimi nisu samo estetske komponente predstave već tumači i idejna simbioza sa konceptom autora. Kako Andre Simon nema čvrst koncept, tako je i vizuelna komponenta ostala nedorečena.

Orkestar, koji je uspešno vodio Angel Šurev, poštovao je tempa i svirao ekspresivno.

Ne možemo da se ne setimo izuzetnog koreografskog viđenja *Labudovog jezera* Dimitrija Parlića. Delo je skinuto s repertoara prošle godine i zamenjeno je ovom novom verzijom.

Demokratija, 1997.

U Rusiji ima i kopija baletskih kopija³⁵⁹

Obraćam se povodom pisma koleginice iz Baleta od 19. 2. '97, koja je učila balet u Rusiji, ali time nije stekla ime i prezime. Takođe, nije naučila da razlikuje naslove baleta od njihove estetske suštine. Treba znati da u Rusiji postoje baletska remek-dela, ali i da postoje kopije kopija koje su njihova provincijska inscenacija i zastareli estetski izrazi. Nažalost, u beogradskom Narodnom pozorištu uzima se isključivo ova druga kategorija provincijalizama i prašnjavih formi (koji se nigde više ne igraju). To najbolje dokazuju dve poslednje baletske premijere *Začarana lepotica* i *Bahčisarajska fontana*. Naši igrači su željni i mogu da igraju: Kilijana, Preljocaja, Forsajta, Bila T. Džonsa, Eka i mnoge druge savremene koreografe, bez kojih se ne može zamisliti nijedan veliki svetski balet.

I klasična baletska tradicija se mora igrati i to je kraj našeg veka sublimirao: znanje, formu, inteligenciju, maštu, analizu i kreativnost.

Šteta što moja koleginica nije sve to naučila. Kapaciteti su različiti.

Naša borba, 1997.

Otkrivamo tajne baleta³⁶⁰

Kritičar od hiljadu milja. Prometej, Novi Sad, 1996.

Postoje mnogi baletski kritičari, ali izdvajaju se oni koji pišu sa pozitivnom strašću. Milica Zajcev nije četrdeset dve godine samo kritičar *Borbe* i *Naše borbe* već je i autor najvećeg broja baletskih knjiga izdatih kod nas. Ono što karakteriše rad Milice Zajcev jeste popularan pristup baletu i plesu. Njene TV emisije dokazuju da je ona uvek nalazila put do gledalaca, kao i da je umela da formira nove poštovaoce ove umetnosti.

Najnovija knjiga Milice Zajcev *Otkrivamo tajne baleta*, na veoma pristupačan način govori o nastanku i razvoju baleta, o tome kako se pravi baletska predstava, ko su autori i kako se školuju baletski igrači. Šarmantan je i deo u kome se demistifikuje baletska patika „na prste”. Posebno potrebno i puno podataka je

³⁵⁹ *Demokratija*, Beograd, 24. februar 1997.

³⁶⁰ *Naša borba*, Beograd, 15. maj 1997, str. 15.

poglavlje o najznačajnijim koreografima XX veka. Milica Zajcev kaže „da su danas autori baleta, koreografi”. Zato klasičar Marijus Petipa (kraj XIX i početak XX veka), reformator Mihail Fokin i modernisti Leonid Mjasin, Žorž Balanšin, Rolan Peti, Morris Bežar i drugi dobijaju zasluženno veliki prostor. Jasno je da se balet ne može razumeti bez znanja o baletskim velikanima našeg veka.

Uzimajući obimnu materiju za temu knjige, autorka se opredelila za jednostavan, lako razumljiv jezik. Tako je ona približena baletskim početnicima, profesionalcima, koji su zaboravili šta se zbiva u baletskom svetu, kao i našoj laičkoj publici koja ima priliku da se prvi put upozna sa tajnama baleta.

Možda je u kompoziciji knjige bilo moguće malo preciznije strukturisati poglavlja. Kako je knjiga *Otkrivamo tajne baleta* proizašla iz istoimene TV serije i predstavlja dopunjeno izdanje specijalnog broja časopisa *Pozorište* iz Novog Sada, očekivalo se da i fotografije budu kvalitetne, u najmanju ruku kao u prvom izdanju.

Milica Zajcev sa svojom dobro poznatom plemenitošću pokazuje – da bi se balet voleo – potrebno je poznavati i neke fundamente.

Ali ono što je dragoceno u knjizi *Otkrivamo tajne baleta* jeste to što je u pitanju prva knjiga kod nas s ovakvim pristupom baletu, kao i to što ovom knjigom autorka Milica Zajcev potvrđuje svoju dugogodišnju privrženost umetnosti plesa.

Predgovor za program, 1998.

Labudovo jezero: Balet poetike umiranja³⁶¹

U Moskvi je 1877. godine odigrano, s ne baš velikim uspehom, prvo *Labudovo jezero* u koreografiji Julijusa Rejzingera. Posle smrti kompozitora Petra Iljiča Čajkovskog, novu verziju kreirali su Lav Ivanov i Marijus Petipa, u Marijinskom teatru u Stankt Peterburgu 1895. godine. Čajkovski nije pretpostavljao da će njegov balet postati ezoteričan, magičan, snažno ekspresivan i najigraniji balet u istoriji. Čuvaju se tradicionalne verzije, kao i one osavremenjene, sa psihoanalitičkim tumačenjem, ali sa zadržavanjem klasične forme. Savremeni koreografi idu do sasvim radikalnih, modernih rešenja kojima je inspiracija za stvaranje novog dela samo jedan pogled ka suštinskom.

Ideja o začaranoj princezi koju je zao duh pretvorio u labuda, i koju samo iskrena ljubav može spasti, arhetip je ruske skaske. Zakletva kao iskušenje ljubavi i prevare, sazrevanje kroz odluke, ljudsko dvojstvo, lukavost, žrtvovanje, sjedinjavanje u fiktivnoj smrti i apoteoza idealnoj ljubavi, suština su *Labudovog jezera*.

Drugi i četvrti čin su koreografska paradigma poezije Lava Ivanova, koji je kreativno utkao ruske elemente i klasičnu harmoniju u baletsku tehniku. Ulazak niza labudova, u drugom činu, jeste stilizacija ruskih horovoda. Adado Odete i Princa suštinska je ljubav, večni spoj dva bića, dok je ples malih labudova – ples neraskidivog prijateljstva. Tri labuda su simbol ženstvenosti, a solo igra Odete jeste vera u ljubav i spasenje. Ivanov je u svakom pokretu tela našao simbolistički izraz, pun dramatičnosti i poezije.

³⁶¹ Predgovor za program *Labudovog jezera* P. I. Čajkovskog, Narodno pozorište, Beograd, premijera 23. aprila 1998. Rekonstrukcija – koreografija prema Dimitriju Parliču.

U beogradskom Baletu prva predstava *Labudovog jezera* odigrana je 1925. godine, u koreografiji Aleksandra Fortunata, sa scenografijom i kostimima Vladimira Žedrinskog, a dirigovao je Stevan Hristić. Glavne uloge plesali su Jelena Poljakova, Nina Kirsanova i Aleksandar Fortunato. Do Drugog svetskog rata predstava je izvedena preko sto puta. U ovoj verziji proslavile su se Nataša Bošković i Margarita Froman, a igrale su i Marina Olenjina, Janja Vasiljeva, Anica Prelić, Nada i Anđa Arandžević. Prinčeve su igrali Sergej Strešnjev, Maks Froman, Anatolij Žukovski i Miloš Ristić.

Nina Kirsanova se u svojoj redakciji 1951. godine oslonila na verziju A. Fortunata. Scenograf je bio Dušan Ristić, kostimograf Milica Babić Jovanović, dirigovao je Dušan Miladinović. Glavne uloge su tumačili Jovanka Bjegojević, Vera Kostić i Branko Marković. Skoro dvadeset godina igrana je ova predstava i mnogi baletski umetnici nastupali su u njoj: Milica Jovanović, Ivanka Mikić, Katarina Obradović, Lidija Pilipenko, Milan Momčilović, Stevan Grebeldinger, Žarko Prebil i Gradimir Hadži-Slavković. Velike internacionalne baletske zvezde Margot Fonteyn i Maja Plisecka gostovale su u ovoj predstavi.

Godine 1970. Dimitrije Parlić u saradnji sa Kšištofom Pankijevičem, poznatim scenografom i kostimografom iz Poljske, kreira svoju verziju *Labudovog jezera*. Dirigovao je Dušan Miladinović, a glavne uloge na premijeri igrali su Dušica Tomić, Lidija Pilipenko i Radomir Vučić. Parlić je zadržao koreografsku celinu u drugom, antologijskom činu Lava Ivanova sa pojedinim koreografskim intervencijama. Prvi i treći čin kreirao je sam. K. Pankijević je, snagom velikog umetnika, dao čvrst vizuelni okvir predstavi. Na dekoru, plastično izvajane vene života nagoveštavaju kosmičko strujanje dobra i zla. Oči – simbol božanske spoznaje i nepobedivog fatuma, i neogotika sa modernim senzibilitetom dali su predstavi suštinsko značenje.

Na beogradskoj sceni *Labudovo jezero*, u koreografiji Dimitrija Parlića, imalo je izuzetan uspeh. Odigrano je 277 puta. Balet je gostovao u Dortmundu, Teheranu, Kataniji i Sardiniji. Reprizu su igrali Višnja Đorđević i Borivoje Mladenović. Dugo godina lik Odete i Odilije tumačila je Ivanka Lukateli, zatim Ljiljana Hmelela, Jelena Šantić, Vesna Lečić, Ljiljana Šaranović, Milica Bijelić, Duška Dragičević, Ašhen Ataljanc, a kao Prinčevi nastupali su Aleksandar Izrailovski, Dušan Simić, Ranko Tomanović, Konstantin Tešea, Nenad Jeremić, Konstantin Kostjukov.

Verzija Andrea Simona, gosta iz Holandije, iz 1995. godine, odigrana je samo nekoliko puta. Scenografiju je uradio Boris Maksimović, kostime Božana Jovanović, dirigovao je Angel Šurev. Glavne uloge plesali su Anđela Đaković i Denis Kasatkin.

U celokupnoj istoriji *Labudovog jezera* koje je igrano na beogradskoj sceni, verzija Dimitrija Parlića ostavila je najsnažniji umetnički utisak. Rekonstrukcija ovog dela dug je prema velikom koreografu, ali i znak visokih estetskih vrednosti.

Labudovo jezero Dimitrija Parlića je bit poetike života i smrti i harmonija ideje, muzike, pokreta i scenskog dizajna.

Orchestra, 1998.

Paralelni plesni svetovi³⁶²

Juče, danas, sutra

Rekonstrukcija *Labudovog jezera*

Labudovo jezero, u koreografiji Dimitrija Parlića i scenskom vizuelnom oblikovanju Kšištofa Pankijevića, predstava je čistog klasičnog plesa, jakih simbola, suprotnih odnosa, velikog ukusa i duboke magične ekspresije. Poetika pokreta, spektakularnost i monumentalnost scene i kostima, neogotika utkana u moderan senzibilitet, dali su ovom delu višestruko značenje.

Zbog toga je *Labudovo jezero*, premijerno izvedeno 1970, igrano do 1993. godine, ponovo stavljeno na repertoar, kao rekonstrukcija „po Parliću” i „po Pankijeviću”. Koreografska rekonstrukcija poverena je moskovskom pedagogu Nataliji Zolotovoj i ekipi od šest repetitora i uvežbača. I danas ovo *Labudovo jezero* deluje imponirajuće, koherentno, podmlađen baletski ansambl nosi novu energiju, lepe baletske figure i vidnu želju da se bolje pleše. U samoj rekonstrukciji nisu pravljene veće kompozicione promene sem: prvog susreta Odete i Princa Zigrifida (II čin), kraj II čina (izbačen Grof Rotbant), varijacije Odilije (III čin), izbacivanja *Ruske igre* iz IV čina (koja već u prvobitnoj verziji nije igrana ubrzo posle premijere 1970). Takođe su napravljene izmene u elementima *Pas de trois* (I čin), pa su se izgubili važni detalji tog ne mnogo atraktivnog trija. Isti tip pirueta u dijagonalama se ponavlja, mada je koreograf izrazito tražio – različite tipove.

U Parličevom *Labudovom jezeru*, kao u svakom klasičnom delu, veoma je važno čisto tehničko izvođenje, tačni akcenti, naglašavanje i ritmovi pojedinih koraka, dinamička kretanja unutar koraka i stilska ujednačenost. Kako te nijanse nisu postignute, posebno u II činu a delom i u I činu, samo je donekle dosegnuta lepota klasičnog baleta. Da bi predstava zasijala punim sjajem potrebno je mnogo pažljivijeg i pedantnijeg rada sa samom materijom.

Prvo su nastupili zreli umetnici: Duška Dragičević kao Odeta-Odilija i Konstantin Kostjukov kao Princ Zigrifid. Najbolje uloge Duška Dragičević ostvaruje onda kada ima mogućnost neposrednog iskazivanja emocija. U tehničkom smislu, ona je postigla ono što kompleksne uloge Odete/Odilije imaju kao zadatak. Međutim, bilo je suvišnih pokreta rukama i glavom a nedovoljno čistih baletskih linija. Duška Dragičević danas ima boljih rola. Konstantin Kostjukov je jedini igrač-zvezda u Narodnom pozorištu. Sama njegova scenska pojava i ples su to dokazali. U *Labudovom jezeru* i pored visokog, lakog skoka, on nije bio tehnički suveren, kakvim smo navikli da ga vidimo. Isto tako, njegov pristup ulozi Princa Zigrifida, kao narcisoidnog i povučenog u sebe, bio bi moguć da je našao potrebno razrešenje kroz saznanje i kajanje.

U dualističkoj ulozi Odete-Odilije pojavila se i Ana Pavlović, iako nema sve predispozicije za tu ulogu. Mlada umetnica je pre svega bila tehnički i linijski precizna, plesala je s potrebnom merom i koncentracijom. Nedostatak snažnije telesne poetike nadoknadila je kontrolisanom emocijom. Njen partner Denis

³⁶² *Orchestra*, Beograd, br. 11, leto 1998, str. 8–11.

Kasatkin vidno je tehnički napredovao; bio je nenametljiv Princ Zigfrid, otvoren prema iskustvu sa nagoveštajem lirskog naboja. Mladi baletski par plenio je svežinom i potrebnom novom energijom.

U predstavi je izuzetnu lakoću, tehničku sigurnost, pedantnost, duhovitost kroz ples pokazao Svetozar Adamović kao Lakrdijaš. Isto tako, veoma dobra, precizna do briljantnosti, bila su četiri mala Labuda u II činu. Nenad Jeremić kao Grof Rotbart plenio je impresivnom pojavom, ali nije igrao uvek s potrebnim podtekstom koji označava vladanje svetom. Mladi Goran Stanić će u dogledno vreme verovatno biti dobar Grof Rotbart.

Podmlađeni ansambl uložio je izuzetan napor i bio dobar nosilac predstave, iako svi koraci nisu akcentualno i estetski tačno izvedeni; ansambl i solisti bili su dobri u *Valceru* I čina. Ženski deo je primetno bolji od muškog dela ansambla. Iako *Španska igra* (III čin) nije do kraja prosleđena, Ružica Jovanović je pokazala dobar demi-karakterni temperament. U *Taranteli*, *Čardašu* i *Mazurci* (III čin) igrači su plesali sa potrebnom snagom i rafinmanom. Labudovi (II i IV čin) su okosnica *Labudovog jezera* i tu su se videli kvaliteti i mane ansambla. Kao što smo već rekli, mlad ansambl, lepe baletske figure, ali nedovoljno koordinisane u pokretima, pokazuju nedostatak dobrog baletskog školovanja, kao i greške uvežbača.

Dekor, rađen prema Kšištofu Pankijeviću, tačno je rekonstruisan od strane Borisa Maksimovića. To se ne može reći i za kostime. Najpribližnije izvedeni kostimi su: *Valcer* (I čin), *Kraljica* (I čin), *Lakrdijaš*, *Princ Zigfrid* (III čin), *Tarantela*, *Čardaš* i *Mazurka* (III čin). Skraćivanjem „pački” za Labudove (II i IV čin), u ovom novom izvođenju, oduzeta je čarolija Pankijevića i njegovo osećanje epohe XIX veka. Pankijević je veliki majstor koji je u nijansama, kroju i slaganju materijala sa velikim ukusom postizao ogromne efekte. Pri rekonstrukciji, Katarina Gačić je bespotrebno „ispravljala” Pankijevića, što je predstavi dalo drugačiju vizuelnu komponentu.

Labudovo jezero predstavlja pomak u dosadašnjem radu Baleta. Dobro je da su se solisti i ansambl, okrestar i svi majstori izvođenja predstave okupili oko značajnog dela. Ta predstava jeste bajkovita i bit je samog plesa, duha, poetike života i umiranja.

Neizbežni *Krcko Orašić*³⁶³

Premijerno izveden balet P. I. Čajkovskog *Krcko Orašić* (*Ščelkunčik*), u Srpskom narodnom pozorištu u Novom Sadu, u koreografiji Viktora Litvinova, ostavio je niz nedoumica. Taj balet danas se interpretira na različite načine. Bajka *Ščelkunčik* nosi ideju koja dotiče egzistencijalnu suštinu: odrastanje i sazrevanje kroz životnu borbu. Originalna, ruska verzija već odavno doživljava promene, jer koreografi žele da osavremene ili daju svoje psihoanalitičko tumačenje tog baleta-bajke.

Novosadska predstava urađena je estetikom ukrajinskog koreografa Viktora Litvinova, koji je zadržao okosnicu klasične predstave, ali je menjao samu koreografiju. Sam koncept nije jasan, jer se koreograf nije opredelio ni za novo tumačenje bajke, niti za novu formu. Sadržaj je približan originalu, ali dramaturški nije

³⁶³ U rukopisu, gde je stavljen originalan naziv *Ščelkunčik*, sačuvana je nešto razrađenija analiza.

dosledno sproveden. U veznim scenama autor je zadržao pantomimu, ostavivši ih izolovanim i nejasnim. Dinamika predstave je ravna, tako da nema iznenađenja niti uzbudljivih momenata. Litvinov je koristio siromašnu klasičnu leksiku, često i nelogičnu. Nedostajala je uzastopnost koraka koji treba da čine harmoničnu koreografsku celinu. Sem bledeg nagoveštaja, nije dao likovima pravu karakterizaciju. Ženski Kralj miševa (umesto muškarca) jeste atraktivno rešenje zbog dobre igre Dijane Kozarski, ali sama borba Princa i Kralja miševa nije, ni koreografski ni dramski, dobro rešena. Igre – *Španska, Ruska, Arapska i Kineska* – nisu bile funkcionalne. Predstava nije imala tajnu odrastanja, niti magiju srećne ljubavi, koja se od bajke očekuje.

Zbog solista i ansambla koji su bili njeni dragoceni učesnici, *Krcko Oraščić* je delovao kao ozbiljna predstava. Takvom ansamblu svakako bi trebalo omogućiti rad s boljim koreografima.

Sonja Vukićević, Sonja Vukićević, Sonja, Sonja, Sonja

Sonja Vukićević je autentična umetnica, individualista iznad univerzalnih zakonitosti plesa i teatra. Svojom igrom ona nadigrava samu igru. Njeno drugo autorско delo *Alchajmer* ima kao ideju sopstveno desetogodišnje osećanje tragičnog vremena koje je proživela, kao i konstataciju da se svet oko nas polarizuje, retardira i nestaje u ratnom zločinu. Ukomponovan izvanredan video, rad Branka Pavića, virtuelno je označio dve polovine mozga, militantnost koja razara samo tkivo mozga. To je pristajanje na sadašnjost, a možda i na istu budućnost.

Sonja Vukićević, ekspresivna kao i uvek, vodila je akciju pojednostavljenom kompozicijom i sirovom strukturom. Kretala se u malom prostoru, jakih gestova i pokreta (muzika Morisa Ravela *Bolero*), koji su imali opšte značenje grčenja, klaćenja, drhtanja i rušenja simbola plodnosti i zdravlja. Dečake, koje je uvela kao sećanje na poslednji slet 25. maja 1988. godine u čast Dana mladosti, na kojem je i sama učestvovala, nije do kraja idejno i dramaturški dobro sprovela. Od neartikulisanе gomile, dečaci su postali ležeći, nemi posmatrači i okvir samoj umetnici, da bi ih *Andeo rata* odveo u smrt. Ta dobra ideja mogla je da zaživi da je i scenski bila razrađena i odigrana. Ipak, ostaje važan trag o našem apokaliptičnom vremenu.

Svedenost pokreta zahteva dobro osmišljen kontekst koji je Sonja Vukićević odlično osetila i sprovela u svojoj drugoj predstavi *Proces*, rađenoj prema Kafkinom romanu. Jozef K. (Sonja Vukićević) nalazi se u svetu krivice (bez krivice), optužbe bez optužbe, nasilja bez identifikovanih nasilnika, smetlišta bez smeća, ljudi bez ljudskosti, borbi bez akcije, smeha bez smeha. Svet Jozefa K. je okružen novinama, koje i danas u totalitarističkom okruženju unose zabunu. Fragmentirana dramaturgija, kao i kraj svake scene, sugerišu novi početak – unutrašnji krik depersonalizacije.

Sonja Vukićević stvara na nivou simbola. Na tačnom je putu između osmišljenosti i teatarskog izraza, bliskog postmoderni. Ona, pet izvanrednih mladih „japija”, jedna žena (čiji smeh izaziva jezu mentaliteta prepoznatljivog „iz dvorišta”) i izvanredan dečak na triciklu, čine snažnu, koherentnu, ekspresivnu predstavu, savremenog senzibiliteta i estetike postmoderne.

Teatar *Mimart*

Autor Nela Antonović s teatrom pokreta (i neverbalne komunikacije) *Mimart* kreirala je ponovo delo prepoznatljive intelektualne osnove. Zapitana o (ne)mogućnostima ljudske komunikacije, Nela Antonović istražuje i stvara svoj svet pokreta i plesa već četrnaest godina. Međutim, uz nedostatak leksike kojom se izražava, ranije je imala i problem nedostatka dobro školovanih plesača.

U novoj predstavi *Institut za promenu sudbine*, Nela Antonović je načinila značajan korak u profesionalizaciji svoje plesne grupe. Njeno delo poseduje energetski naboj, duhovitost, interakciju, stalno bekstvo i vraćanje. Krug se otvara i zatvara.

Dobro koncipirane i utemeljene situacije korektno su izvedene. Ni ovaj put Nela Antonović se nije bavila čistim plesom, već pokretom i gestom, što je zahtevalo korišćenje više snažnih akrobatskih sekvenci. Predmeti u predstavi su imali simboličko značenje, odnos i funkciju.

Igrači, mladi, lepi, posvećeni teatru pokreta, imali su veću snagu i telesni doživljaj nego u ranijim autorkinim kreacijama. Bila je to predstava istraživanja, ali joj je, ipak, neophodna profesionalnija edukacija, da bi dostigla evropski nivo.

Drugi festival koreografskih minijatura

Manifestacija plesa koja postaje tradicionalna, Drugi festival koreografskih minijatura, održana je u prepunoj Maloj sceni Narodnog pozorišta od 10. do 12. maja ove godine. Učestvovalo je šesnaest koreografa iz Beograda, Novog Sada, Slovenije i Južne Koreje. Žiri je bio sastavljen od pet ličnosti iz baletske struke, a predsedavala je Milica Jovanović. Može se primetiti da je žiri bio sastavljen od bivših članova Narodnog pozorišta (osim Miodraga Tabačkog) i da su svi prešli petu deceniju. Zbog takve strukture žirija, čini se da bi se, možda, ostali umetnici plesa mogli osetiti izlišnim u akcijama UBUS-a,³⁶⁴ posebno što na Festival koreografskih minijatura uglavnom dolaze koreografi savremenog plesnog izraza.

Za finale je odabrano deset koreografija. Jednoglasno, prvu nagradu je dobio Fred Laser, Slovenija, s numerom *Zaboravljeni*. Otvorio je prostor egzistencijalne ugroženosti individue. Postavljen da visi naopačke kao simbol inicijalnog ulaska u život, čovek je ostavljen sam sebi, a krik zaborava vraća ga tamo odakle je krenuo u svet. Koreografski jasan, artikulisan i sažet plesni jezik, pokazao je moć savremenog pokreta. Telesni izraz odličnog igrača Siniše Bukinca bio je pun energetskog naboja.

Drugu nagradu dobila je Bojana Mladenović za delo *Sedam i ustajem i odlazim ili šest tela i sto lica*. Njen konceptualistički pristup govori da ima moć sažimanja ideje. Odnosom prema sebi, okolini i stolici, autorka duhovito gradi delo koje je kompoziciono čistije nego njeno prošlogodišnje (prva nagrada). Međutim, takvo poimanje teatra pokreta i plesa zahteva još bolje poznavanje mogućnosti tela; nedostajalo je više telesne akcije i još bolje strukturiranog pokreta. Kada se pojavila plesačica u delu Vere Obradović Ljubinković *Posvećenje proleća*, kompozitora Igora Stravinskog i kada je počela da igra imitaciju vode, trave, biljke, insekta, dobio se utisak strašne greške. Ne zadržavajući esencijalnu i arhitektonsku misao

³⁶⁴ Udruženje baletskih umetnika Srbije.

o žrtvovanju, Obradovićeve je pojednostavila samu ideju i uzela kompleksnu muzičku matricu kao igrariju. Imitativni model kroz pocupkivanje, „ljupki osmeh”, treperenje, okrete, učinili su da ta koreografija banalizuje Stravinskog. Treća nagrada za *Posvećenje proleća* predstavlja ukus žirija.

Od ostalih, nenagrađenih učesnika, treba spomenuti slovenačkog koreografa, postmodernog prosedea, Igora Jelena s njegovom postavkom *Uspomene na Evu Peron*. Ekspresivnog naboja, to delo nema bogatu plesnu strukturu, ali je građeno na znaku koji ima jak unutrašnji izraz. Strast života, ovladavanje trenutkom, borba protiv smrti, izvanredno svetlo, kostim, dali su vredno postmoderno delo.

Ostali učesnici su više ili manje doprineli da Festival koreografskih minijatura bude dragocen u istraživanju i podržavanju baletske i plesne umetnosti kod nas.

U prvom kvartalu 1998. godine primetno je da imamo dve predstave stereotipnog, klasičnog baleta, i nekoliko značajnih manifestacija modernog plesnog teatra. I pored Bitefa, Beograd je tradicionalno više inklinirao konzervativnom shvatanju baleta, ali poslednjih godina počinje da se razvija savremeniji pogled na ples. Kao retka sredina u Evropi, Beograd još uvek nema školu za modernu igru. Sasvim je prisutan problem needukovanih koreografa i plesača. Nakon dugogodišnjeg opreznog ulaženja u svet savremenog plesa, danas se pokazuje više kreativnosti i zainteresovanosti za ovaj pravac. Za kulturu jednog naroda veoma je važno da se razvija u duhu različitosti i savremenosti.

Šta se videlo na takmičenju baletskih škola Srbije³⁶⁵

Pretpostavlja se da su baletska takmičenja ogledalo škole, nastavnika i učenika. Takva prestižna takmičenja u svetu, da bi zadržala visok nivo, imaju strogu selekciju. Na beogradskom takmičenju pojavile su se, između nekih manjih, dve škole koje neguju profesionalni kadar, iz Beograda i Novog Sada. Vidno je, posebno u beogradskoj, da nema dobre selekcije kako za prijem na baletsko školovanje, tako i za takmičenje. Novosađani su napravili bolju selekciju – poslali su manju ali bolju ekipu učenika. Beograđani su poslali svakoga ko voli da se takmiči.

Mlađi uzrast je pokazao da ne vlada dobro osnovnim baletskim elementima. Poznato je da kada se pogrešno nauče osnove baleta, to se nikako ne može ispraviti u starijim razredima ili profesionalnom igranju. Od učenja u školi zavisi cela baletska umetnost. U mlađem uzrastu primetno je da nema: ispruženih stopala i kolena; neophodno otvorenih nogu i bedara; spuštenih ramena; čvrstih leđa; zaokruženih ruku; izdužene šake; čvrstog odskoka „sa federom” i mekanog doskoka; mekanog *developpéa*. Zbog toga je nemoguće govoriti o dobrim nastavnicima, učenicima i školi.

Stariji razredi se se nosili sa sličnim problemima, kao i mlađi. Samo je problematika postala još složenija. Buduće umetnice su postizale nedovoljno preciznosti, neophodne klasičnom baletu.

Nagrade učenicima su uglavnom realne; izdvojile su buduće umetnike, što je ipak nedovoljno za ukupni utisak o baletskom školovanju kod nas. Situacija je alarmantna.

³⁶⁵ U rukopisu sačuvan i ovaj deo teksta.

Verovatno *Politika ekspres*

Dom Bernarde Albe Dejana Pajovića³⁶⁶

Prva premijera BITEF teatra

Kao svoj prvi projekat, Bitef teatar je ponudio koreodramu *Dom Bernarde Albe Dejana Pajovića*. Ovaj projekat je pokazao da pokret, igra, muzika i reč savremenog senzibiliteta mogu da budu uporište u formiranju budućeg repertoara Bitef teatra. Šteta što to ranije nije bilo urađeno, tačnije rečeno, od otvaranja ovog pozorišta.

Na osnovu poeme F. G. Lorke i muzike eklektične forme autora Arsenija Jovanovića i Nataše Bogojević, Dejan Pajović je stvorio jedno snažno i koherentno delo. On zadržava osnovne tokove poeme o autoritarnoj majci koja svoje četiri ćerke vaspitava u najstrožem katoličkom duhu. Njihov jedini svet su zidovi kuće i one žive u toj užasavajućoj zatvorenosti, okrenutosti sebi, maštanju i osećanju postojanja drugog sveta. I kad instinkt probije taj veštački stvoreni život, jedino ishodište i izbavljenje je – smrt.

Modernost dramatizacije je u očišćenju strukturi, tako da se izbegla svaka suvišna naracija. I tu je autor našao pravi jezik predstave. Bliži igri nego baletu, ovaj sistem znakova proizašao je iz individualnog igračkog habitusa. Znakovi šake, noge, ruke ili celog tela, svedeni su na ono najnužnije, da iskažu trenutak ljudskog. Sredstva nisu velika, ali su prava. Dosledan u novom ekspresionizmu, Pajović gradi kompozicije ne samo funkcionalne već impresivne, pune atmosfere, koje iskazuju sublimiranu energiju i čežnju ka iskazivanju svih mladalačkih snova.

Unutrašnju poetiku pokreta dali su svi igrači na izuzetno posvećen način. I ta spona koreograf–igrač, ovde ima suštinsko značenje. Majku sa simboličnim štapom, čiji ujednačeni ritam je uvek opominjući, sugestivno je odigrala Anđelija Todorović. Četiri sestre, Tatjana Pajović, Tatjana Popović, Svetlana Marković i Danica Arapović, igrale su svaka s posebnim odnosom i znakom karakterizacije lika. Emocija, energija i zanatska veština su odlike ovih igračica. Lik Pepea, jedinog muškog objekta o kome sestre maštaju, ljubav i smrt Adele, sa dobrim osećanjem za moderan pokret i dramsku radnju, dao je Nenad Čolić. Šteta je što koreograf nije bolje iskoristio ovaj lik. Služavka – Vesna Stanojević, iako glumica, odlično se uklopila u igračku ekipu i dala dobar ton eros–tanatos. Snežana Todorović, kao duh smrti, lirski upečatljivo i pomalo ironično, odigrala je kraj predstave.

Scenograf i kostimograf Angelina Atlagić kreirala je krajnje svedeno, veoma dobro estetski oblikovano, funkcionalno i maštovito prostor i kostim, tako da predstava ima idejno jedinstvo. Ono što se ipak može zameriti ovom projektu jeste nedostatak dragocenog vrhunca u sceni ljubavnog susreta između Pepea i Adele, u kojoj koreograf nije iskoristio mogućnosti emotivnog i koreografskog naboja.

Međutim, da je s ovom predstavom kojim slučajem gostovala neka strana trupa, Bitef teatar bi bio prepun, a izvođači ispraćeni burnim aplauzom.

³⁶⁶ Verovatno *Politika ekspres* – bez tačnih podataka. Premijera predstave je bila 9. januara 1990.

Politika

Milan Zamurović

*In memoriam*³⁶⁷

U prvim posleratnim godinama, kada su oformljeni beogradski Balet Narodnog pozorišta i Baletska škola, izuzetnu zaslugu za te briljantne početke svakako ima muzička osnova pijaniste Milana Zamurovića. Rođen 1918. u Kikindi, u porodici je već imao muzički talentovane pretke. Baka Marija Vilovska bila je učenica Franca Lista, a majka nadareni pijanista.

Dolazak u Baletsku školu 1947. godine, a zatim u Balet Narodnog pozorišta 1952, na posao korepetitora, veoma je značajan jer Zamurović to vreme, kao i svi ostali baletski umetnici, smatra pionirskim. Odriče se solističke karijere da bi bez određenog radnog vremena sakupljao u kružoke igrače, koreografe, pedagoge, da bi svirao i razjašnjavao najteže i najlepše baletske partiture: Čajkovskog, Bele Bartoka, Kelemena, Adama, Konjovića. Tako je uticao na muzičko obrazovanje sjajnih igrača i koreografa – D. Parlića, D. Sifnios, J. Bjegojević, R. Parnel. Sedamdesetih godina veoma je doprineo uspehu predstave *U baštama Granade*, svirajući izuzetno temperamentno muziku De Falje, Albeniza, Granadosa. Komponovao je muziku za baletske časove i nesebično je poklanjao Baletskoj školi „Lujo Davičo”.

Ostaće zapamćeno ono što ga je najviše odlikovalo, a to je savršena intuicija za suštinsku muzikalnost u baletskoj umetnosti.



Park mira Jelene Šantić od 22. marta 2003, Berlin, opština Marcan-Helersdorf: zasejane žitarice simbol su mira.

³⁶⁷ *Politika*, Beograd, bez podataka.

LIBRETA, SCENARIJI, SINOPSIS, PROJEKTI

Libreto za balet, 1984.

Idejna osnova za balet *Izgubljeni raj*³⁶⁸

Muzika: stara hebrejska, Sergej Rahmanjinov, Rihard Štraus

Libreto: Lidija Pilipenko, Jelena Šantić

Koreografija: Lidija Pilipenko

Scenografija i kostim: Miodrag Tabački

Muzički saradnik: Aleksandar Vujić

Povod za ovaj balet je višeznačnost i slojevitost mitske igre od stvaranja sveta preko bratoubilačkog odnosa Kaina i Avelja, do naših dana. To je neprevaziđena i uvek aktuelna tema o moći i nemoći, o stvaranju i razaranju. Moderan baletski jezik je po svojoj dinamičnoj strukturi veoma pogodan za kazivanje metafora, istorijskih i mitskih sadržaja. Karakterizacijom likova dobijaju se arhetipske ličnosti, prepoznatljive i danas. Prolazeći kroz vreme, ne određujući granice, opredelili smo se za trodelni oblik baleta, bez pauze. Svaki deo ima smisao i specifično objašnjenje suštine moći i vlasti.

I DEO (2 slike): govori o stvaranju sveta i Lilit, prvoj ženi-demonu, po kabalističkoj mitologiji, o vlasti stvaraoca i njegovoj nemoći pred saznanjem Adama i Eve.

II DEO (3 slike): moć i vlast nad čovekom je ideja ovog dela baleta.

III DEO (1 slika): snaga i odnos mase prema pojedincu, pojedinca prema masi i mase prema masi.

LIBRETO

I DEO: *Muzika:* starohebrejska, Rihard Štraus

Lica: Stvaralac, Lilit, Adam, Eva, Kain, Avelj i žena Aveljova

Različnost i dosada vladaju Edenskim vrtom. Stvaralac pokušava da nadvlada dosadu. Prvo njegovo umeće je Lilit. Pojavom Lilit ništa se ne menja. Sledeća ideja stvaraoca je Čovek. Rađa se Adam. Lilit ostaje po strani, povređena je i zla. Rađa se i Eva i kao svoju osvetu Stvaraocu, Adamu i Evi, Lilit im daje zabranjenu jabuku mudrosti i spoznaje dobra i zla. Dolazi do eksplozije novih osećanja u svetu Edenskog vrta. Lilit uživa u svom demonstvu i haosu koji nastaje otkrivanjem ljubavi, istine, boli, rata, trpljenja i smrti. Krug je zatvoren.

Vreme teče...

II DEO:

Muzika: Sergej Rahmanjinov

Lica: Čovek A, Čovek K, Žena Čoveka A, Kapo Tili

³⁶⁸ Libreto za nerealizovani balet, 29. oktobar 1984. godine.

Prva slika

Mnoga vrata. Nekuda vode. Čovek A čeka. Čeka, čeka, dugo, dugo. Čovek K je onaj koga čeka. Pitanja mnoga ostaju. Sećanja naviru: „I verovao sam im, i radio. Voleo nju i uvek me je čekala i sve razumela. Bio sam srećan, imao sam svoju čestitost i istinu na svom putu. Gde me vode i gde mi je put?”

Druga slika

Bledunjava, maglom obavijeno nebo, neko čudno, nesvanulo jutro. Barušti-na, razlivena zemlja, šiblje, korenje, neko zaboravljeno groblje. Korača Čovek A, korača zadatim mu krugom; u krugu nije sâm, a ni van njega. Ostavljen, zaboravljen, napušten. Da li je zaboravljen Čovek A? – Nije. Ideje i dela daju nezaborav i život Čoveku A.

Treća slika

Mnoga vrata, nekuda vode. Gde? Neki novi Čovek A, pred vratima Čoveka K. Krug ostaje – krug. Vreme teče...

III DEO

Muzika: Rihard Štraus

Lica: Čovek bez A, Čovek bez K, Žena Čoveka bez A, Žena Čoveka bez K, Lilit.

Beskonačan prostor. Teško prepoznavamo ljude, pa ipak, u uglu sto; za stolom: Čovek bez A, Čovek bez K, Žena Čoveka bez A, Žena Čoveka bez K, Lilit. Slučajno zatočeni, pokušavaju međusobno da uspostave kontakt, što ne uspevaju. U nemogućnosti komunikacije, Žena odlazi od stola. Paralelno sa njihovim životom, odvija se i sličan život mase; otuđenje, dinamika življenja. Žena deli masu – za i protiv nje. Razlog je tu: počinje odvajanje i naknadni odbir.

Na sceni je i vođa. Masa nezadrživo kreće, smenjivanjem čuda, snage i surovosti, ispoljavajući žestinu i ludost. Masa dominira, ali zakratko – kao i njene vođe. Apsurd mase je u njenoj bezumnoj snazi, vlasti i moći, koju uvek nosi ljudski rod. U kulminaciji mase javlja se spasenje „u igri” nade i razuma.

Beograd, 29. oktobar 1984.

Lidija Pilipenko
Jelena Šantić

Glavnom uredniku TV Beograd

Predlog koncepta za umetničko veče³⁶⁹

Šumovi milenijuma

U okviru INTERNACIONALNOG SIMPOZIJUMA, koji se održava u Narodnom pozorištu od 17. do 20. septembra 1990. godine pod naslovom ISTRAŽIVANJA I RADOVI U RAZLIČITIM DOMENIMA IGRE, predlažem da se snimi emisija UMETNIČKO VEČE sa najpoznatijim svetskim stručnjacima iz svih domena igre.

Ako je vreme trajanja emisije 90 minuta, predlažem da iz raznih oblasti budu govornici, na primer: filozof Rože Garodi, balerina Ekatarina Maksimova i slično; po dogovoru, ti razgovori bi mogli biti ilustrovani insertima iz raznih stilova baleta, a posebno bi mogao da bude snimljen balet koji je već predložen Televiziji Beograd, pod nazivom:

Baletski projekat: ŠUMОВИ МІЛЕНІЈУМА

Muzika: Vizantije, Sorkočevića, Konjovića, Ivane Stefanović

Libreto i koreografija: Jelena Šantić; kostim i scena: Angelina Atlagić

Igrači – solisti Narodnog pozorišta: Duška Dragičević, Ašhen Ataljanac, Anđela Đaković, Nenad Jeremić, Svetozar Adamović, Bruno Verzino

Sadržaj baleta: koreografija prati muzičke epohe kao civilizacijske kroz rađanje i umiranje ljubavi od Vizantije do modernog vremena, kao utopija ljubavi u tim različitim aspektima. Tu različitost civilizacije povezuje bog Dionis – grčki i naš arhetip.

Balet se sastoji iz četiri celine različitog istorijskog perioda.

Kroz temu rađanja i uništenja ljubavi prepoznaje se i raspad tih kultura:

Vizantija – sublimira ideju aristokratije, strogost duhovnog ideala i čežnju za telesnošću;

Dubrovnik – vilinska ljubav kao idealizacija;

Kestenova gora – Mitke i Koštana, arhetipovi našeg podneblja nose snažnu čulnost potisnutih strasti;

Moderno vreme – ljudi, usamljeni kao razbijena stakla, u beznađu nalaze jedini izlaz u ljubavi.

Te različite aspekte ljubavi bog Dionis donosi, prenosi i odnosi kao VREME.

Trajanje baleta je 42 minuta i koreografija je već sa igračima završena.

20. septembar 1990.

Primabalerina
Jelena Šantić

³⁶⁹ Projekat/sinopsis predložen Televiziji Beograd 1990; nije realizovan. Sačuvana je i druga verzija projekta (u porodičnoj dokumentaciji).

Sinopsis za Sava centar, 1994.

Marijus Petipa – kristalizacija baleta³⁷⁰

Savet za umetničku igru, Jugoslavija

Autor: Jelena Šantić

25. april 1994, u 19 h

- Slajd programa *Perla* (naslovna strana iz 1898) i muzika P. I. Čajkovskog
 - Uvod
 - KATARINA OBRADOVIĆ govori o Svetskom danu igre i baleta, o 29. aprilu i proslavi 175 godina od rođenja Marijusa Petipa, CIDD.

 - *Blok I: Atmosfera u Rusiji, porodica i ličnost Marijusa Petipa*
 - JELENA ŠANTIĆ: „Kada je Marijus Petipa došao u Rusiju 1847. godine, Petrograd je...” /slajdovi Marijusa Petipa, Marijinski teatar... Muzika Čajkovskog/
 - Porodica M. Petipa /slajdovi porodice, Čajkovski/
 - Izlaganje o ličnosti i radu M. Petipa /Čajkovski/
 - SLOBODAN BEŠTIĆ čita: Šta su rekli i pisali o M. Petipa /slajdovi igrača, Čajkovski/

 - *Blok II: Obnove starih baleta, koreografije i estetika Marijusa Petipa*
 - Filmovi baleta *Pahita, Satanila, Žizela, Don Kihot*
 - JELENA ŠANTIĆ: „Danas zahvaljujemo Marijusu Petipa što nam je sačuvalo i rekonstruisao mnoge baletne romantizma, sredine XIX veka... Koreografije /slajdovi njegovih baleta/
 - SLOBODAN BEŠTIĆ – pesma *Petipa*
 - film *Bajadera*
 - JELENA ŠANTIĆ: „Estetika Marijusa Petipa” /slajdovi njegovih baleta *Začarana lepotica*, Čajkovski/
 - film *Rajmonda*

 - *Blok III: Dnevnik, Memoari, gde se igra Petipa u svetu i kod nas?*
 - JELENA: „Rad, atmosferu, intrige, razočaranje pred kraj života pratimo kroz njegov *Dnevnik* i *Memoare*...” /slajd M. Petipa iz Gurzufa 1910; muzika Čajkovski/
 - SLOBODAN BEŠTIĆ čita odlomke iz *Dnevnika* i *Memoara*; muzika Čajkovski
 - JELENA: „Pred kraj života Petipa se pita da li će njegovom smrću zaboraviti i njegove baletne...” Kako i gde su se igrali baleti Petipa? /slajd poslednje stranice programa *Perla*; muzika Čajkovski/
 - Baletski par iz Budimpešte igra *Pas de deux* iz baleta *Začarana lepotica* /slajd programa *Perle*/
 - Larisa Lažnjina i Faruk Ruzimatov
 - JELENA: Budućnost „klasičnog akademizma” ... /slajd *Perle*/
 - Ceo film baleta *Začarana lepotica*
- Dokumentacija o Marijusu Ivanoviču Petipa

³⁷⁰ Sinopsis za svečanost obeležavanja 175 godina od rođenja Marijusa Petipa i Svetskog dana igre, Sava centar, Beograd, 25. aprila 1994. Ostale napomene su autorkine – Jelene Šantić.

1) DNEVNIK MARIJUSA PETIPA OD 1. JANUARA 1903. DO 14. JULA 1907. GODINE

9. februar 1903, nedelja:

Večeras je moja svečana predstava *Čudesno ogledalo*. Teatar pun. Car i carica i cela carska porodica. Meni su mnogi čestitali. Muzika, dekoracija i kostimi su užasni. Balet je fijasko. Teška ekspedicija. Ručak za orkestar i za uveče 5 flaša šampanjca, 40 rubalja, 46 kopjejk.

Prihod: 745 rubalja, 25 kopejki – obično je prihod 2.868 rubalja, 70 kopjejk.

Primio sam pismo od Viktorine.

27. februar 1903, četvrtak:

Juče je bio moj rođendan. Ja imam 85 – nije loše. Vreme je lepo – sunce. U školi, posmatrao sam Mme Sedovu u roli Nikije i radio sam sa svojom ćerkom Verom na koracima za ispit. Dobio sam platu. Dao sam svojoj ženi 700 rubalja. Moj sin je vratio muziku velikom knezu Vladimiru. Roditelji učenika došli su da mi čestitaju.

13. april 1903, nedelja:

Poslednji dan uskršnjih praznika. Divno vreme. Večeras je 100. predstava *Začarane lepotice*. Ja neću ići na balet zbog zle svinje Mlle Kšesinske. Mlle Preobraženska neće igrati Belu mačku, već Trefilova. Šetao sam po letnjoj bašti. Kupio sam suncobran oblika kao silfidsko graviranje. Posle večere otišao sam da se provozam sa svojim sinom.

9. januar 1904, petak:

Ujutru se ne osećam dobro. Ostao sam kod kuće. Doktor Stepanov (došao). Dao mi je nešto za moje nerve. U pozorištu probaju *Pahitu* sa orkestrom. Saznao sam da neće biti predstave u Ermitažu. Moj rad je uništen. Sutra neću probati. Još jedan nov i loš dan.

12. februar 1904, četvrtak:

Telegram. Pobeda u Port Arturu. Japanci su noću napali. Izgubili su brodove, torpeda itd., mnogi potopljeni. Pobeda na moru. Bravo! Moj sin Viktor došao je da nas vidi. Bio je sam, bez svoje žene. Otišao sam s Marijusom da se provozam. Boli me celo telo.

8. januar 1905, subota:

Nema novina – ni ruskih ni francuskih – ili programa. Nisam otišao u školu. Osećam se skoro bolestan. Bojim se za svoj život.

9. januar 1905, petak:

Večeras, kod gospođice Preobraženske svečana predstava – 15 godina službe.

1) Scena – pahuljice – iz baleta *Ščelkunčik*.

2) *Putujuća igračica*.

3) *Maskerada*.

4) *Leptirovi kaprici*.

Puna kuća...

Nema novina. Radnici neće da rade. Vrlo je loše vreme za Rusiju. Moj Bože, zaštititi cara.

Velika gužva kod Aleksandrijskog pozorišta. Polovina predstave je išla; novac vraćen. Štrajk – narod umire na ulici. Ljudi koji su platili karte za balet, nisu mogli doći. Preobraženska – pokloni, cveće, itd., itd. To je suviše mnogo – ovde se igra, a na ulici se ubija.

I mogu da završim svoju umetničku karijeru od 67 godina. Ja imam 87 godina – fenomen.

1. mart 1905, utorak:

Vrlo, vrlo loše vesti o ratu.

18. avgust 1905, četvrtak:

Vratili smo se posle tri i po meseca puta (u Parizu) – moja žena, moja ćerka Vera i ja – u 8.45 ujutru. Napustili smo Beč u 12.15 posle podne i stigli u utorak ujutru.

Moje zdravlje je dobro, uzimajući u obzir moje velike godine. SKLOPLJEN JE MIR IZMEĐU RUSIJE I JAPANA. Večeras moj sin Viktor ima svečanu predstavu u Teatru farse. Loše vreme, vrlo loše. Vrlo malo ljudi na Viktorovoj svečanosti, zato što je kišno vreme.

Stvarno sam mislio da sam ostavio kožu u inostranstvu! Hvala Bogu, vratio sam se kući u Peterburg.

17. oktobar 1905, ponedeljak:

Večeras je Njegovo veličanstvo car proglasio nov ustav – potpuna sloboda.

11. juli 1907, sreda.³⁷¹

Ustao sam u 8. Celo telo me boli. Ljuba je otišla da se kupa. Ljuba, Vera i Viktor su otišli na Jaltu. Večerao sam sa Nađom i njenom malom familijom. Otišao sam da spavam. Žene su se vratile u 10.30. Velika vrućina.

14. juli 1907, subota:

Ovog jutra Viktor je otišao sa svojom trupom da igra u Sevastopolju.

Vrlo loša noć. Veliki pritisak na moje noge, koje gore.

Ljuba i Vera su otišle da se kupaju.

Divno vreme, vrućina. Spavao sam malo.³⁷²

2) MEMOARI MARIJUSA PETIPA

...Dvadeset devetog maja 1847. g. došao sam u Peterburg na službu pri carskim peterburškim teatrima. Šezdeset godina službe na jednom mestu, to se ne sreće baš često i ne može se pripisati mnogim smrtnicima, pa me takav poseban položaj ohrabruje da predložim pažnji čitalačke publike moje skromne memoare...

³⁷¹ Marius Ivanovič Petipa ništa nije pisao tokom 1906. godine.

³⁷² Ovo je poslednja stranica *Dnevnika*.

Ja sam imao čast da služim četiri cara: Nikolaja I, Aleksandra II, Aleksandra III i Nikolaja II. Za vreme moje službe sudbina carskih teataru bila je u rukama pet ministara dvorova i osam direktora...

...Napravio sam baletsku trupu, o kojoj je publika govorila: „To je najbolji balet u Evropi”. A to je zato što sam pustio na scenu istinski talentovane umetnike, a ne neke bez dara, i iznad svega sam se trudio radi velike umetnosti, koreografije.

Za svaku trupu, bez obzira kakva je, neophodno je obrazovanje, pravedni i vaspitani režiser, koji ima sve poštovanje...

...Sećajući se svoje karijere u Rusiji, mogu da kažem da je to bila najvažnija pora moga života, i meni ostaje da zahvalim (što i činim) publici, a takođe i novinarima, kako u Moskvi tako i u Peterburgu, za topli prijem i dobronamernost koju su oni neizmerno pokazivali za moj rad i mene lično.

Da Bog čuva moju domovinu, koju volim svim srcem.

3) PISMO PETRU ILJIČU ČAJKOVSKOM

17. oktobra 1889, Peterburg:

Dragi maestro,

Priznajem da sam bio žestok! Bolje rečeno – usplahireni đavo, ali ako budemo nagrađeni uspehom, a to je pitanje koje vidim u Vašim očima, nadam se da ćete mi oprostiti. Pokazalo se da je igra dugačka, i ako mi dopustite, ja ću ponešto iseći.

Sa velikim zadovoljstvom Vam pružam ruku i želim da Vas vidim u dobrom zdravlju.

Iskreno predan Vam

M. Petipa

4) ŠTA SU O PETIPA GOVORILI I PISALI SAVREMENICI

TAMARA KARSAVINA, *Pozorišna ulica/sećanja*:

Petipa je bio veliki baletmajstor. Francuz po rođenju, nikada nije dobro naučio ruski, došao je u Sankt Peterburg sasvim mlad i služio je u Carskom pozorištu sve do svoje smrti. Može biti da moj otac i nije bio sasvim nepristrasan, ali iz njegovih reči može se zaključiti da su se umetnici više bojali Petipa, nego što su ga voleli.

Njegov uticaj na direktora pozorišta Vsevolškog bio je veliki, i on je *ŽARIO I PALIO* u pozorištu. U moje vreme svako je imao pristup direktoru, koji je obično primao posete dva puta nedeljno. Svaki umetnik je mogao doći da izlije svoju ljutnju. Ali Vsevolški je, po pravilu, veoma retko primao umetnike. Osim Petipa, koji je uživao njegovu blagonaklonost i pažnju.

Moj otac je bio učenik Petipa, i jedno vreme bio je njegov miljenik. Ne znam šta je pokvarilo njihove odnose. Otac ga je savršeno imitirao. On je uvek tvrdio da je Petipa veliki koreograf i odličan pedagog, ali da je kao igrač daleko od blistavog. I često ga je otac zasmejavao imitirajući njegov manir...

ALEKSANDAR ŠIRJAJEV, *Zajedno sa Petipa*:

Petipa je radio posebno sa ansamblom a posebno sa solistima. Zatim je ove poslednje (soliste) spajao sa već spremnim ansamblom. Time je štedeo vreme...

Sa glavnom balerinom, Petipa je radio posebno. Pažljivo je proučavao njene osobine, pravio interesantne probe, od sastavnih elmenata je stvarao igru (varijaciju). Dešavalo se da pokaže balerini nove korake, ona se muči, muči, ništa joj ne ide za rukom, a on tada preradi korake.

Klasična igra kod Petipa svodila se na razne kombinacije jednih te istih koraka, pa je njihov izbor ukazivao na veliki konzervativizam. Dolaskom italijanskih balerina, ukazala se potreba za novom modom, i on je počeo da u igru uvodi nove virtuozne korake, trudeći se da ih približi klasici koju je toliko voleo. Teatralizacija nacionalnih igara, koje je Petipa postavljao (španske, mađarske italijanske...), imala je malo veze sa pravim igrama tog ili nekog drugog naroda. Petipa je polazio od baletske klasike kojoj je bio toliko privržen, a ne od narodne igre... Na njegovim probama bila je gvozdена disciplina; probe su se odvijale kao zahuktala mašina.

EKATARINA VAZEM, *Sećanja jedne balerine*:

Od baleta koje je radio pomenula bih *Roksanu, crnogorsku lepoticu*. Ovaj balet je postavljen za balerinu Sokolovu. Sadržaj je zasnovan na dvostrukom životu mlade Crnogorke: ona je danju ljudsko biće, a noću vila, tj. duh. Od te dvojnosti spasao ju je njen ljubavnik. *Roksana* je imala velikog uspeha sa slovenskim igrama. Balet je bio postavljen u godini završetka Rusko-turskog rata 1877–1878. godine, kada su sve simpatije bile na strani Slovena...

U privatnom životu Petipa je bio tipični Francuz, veoma ljubazan, izveštačen i u radu veseo. Pokazivao je veliku slabost prema lepšem polu.

... Bolesno samoljubiv, Petipa je veoma držao do svog autoriteta i nije podnosio da mu se protivureči. Razbesneo bi se ukoliko se umetnik ne bi složio s njegovom postavkom. Ansambl je, razume se, ćutao, a sa solistima je neki put dolazilo do svađe. Zbog toga me nije voleo, ali me je cenio kao umetnicu. ... Petipa je učestvovao u mojoj karijeri i postavio je mnogo velikih uloga za mene.

NIKOLAJ LEGAT, *Sećanje na velikog majstora*:

... Mlad, lep, veseo, talentovan, do kraja dana zračio je kao *bonviveur*; odmah je stekao popularnost kod umetnika. Duša kompanije, on je uvek umeo da podrži akcije, pričao je razne priče, anegdote i žonglirao, što je voleo da prikazuje za stolom. Moje sećanje na njega vodi daleko u detinjstvo: on je bio kum jednoj od mojih sestara i najbolji prijatelj naše familije. Veoma sam ga voleo i bio sam mu vrlo odan.

Petipa je bio strog u svom radu; nikad nije imao miljenike u trupi. U prvim godinama moje igre na sceni, nije obraćao pažnju na mene: morao sam najpre sâm da se dokažem. Imao sam više od 26 godina kada mi je Petipa dao važnu ulogu... Ono što je najbolje radio bile su ženske varijacije: tu je on bio bolji od svih po majstorstvu i po ukusu. Petipa je znao sposobnosti svake igračice i za svaku je birao najbolje korake i poze, a kompozicije su se odlikovale jednostavnošću i gracioznošću. Retko se odlučivao za kombinacije koje zahtevaju virtuožnu tehniku, već je glavnu pažnju posvećivao gracioznosti linija i poza.

...Njegova veličina je i tome što je znao svoje granice. Solističke ženske numere radio je genijalno, ali mušku igru nije toliko voleo. On je to vrlo dobro znao i nije se bunio kada smo tražili savet od Johansona. U kasnijim godinama Petipa mi je davao da igram čitav niz muških varijacija. Da bi dobio ideju za muške varijacije, Petipa je često dolazio na časove kod Johansona, sedeo, posmatrao i nešto zapisivao u svesci. Po završetku časa Johanson bi mu prišao i uz namigivanje govorio: „Dobro, stari, ali nemoj da kradeš od mene.”

LJUBOV EGOROVA,³⁷³ *Na probi:*

Sećam se jednog slučaja, bila je to već druga godina kako smo na sceni. Postavljena je *Uspavana lepotica*. Petipa je za vile odredio Pavlovu, Sedovu, mene i još dve umetnice. Prvo je izlazila Ana Pavlova koja je igrala *landiš*.³⁷⁴ Četvrta sam bila ja, vila Kanarinka. Sa nama je probao asistent Marijusa Ivanoviča – Širjajev. Svi smo se okupili i čekali svoj red za izlazak. Odjedanput su se otvorila vrata, izašla je Pavlova: „Tako se bojim”, viknula je ona, „ne uspevaju mi skokovi na palčevima!” Pavlova je imala slabe palčeve, a sve varijacije su bile postavljene na takvim skokovima – „Šta da radim?” Našle smo rešenje: „Smišljemo nešto drugo na tu muziku, što Petipa neće primetiti.” Onda smo sve zajedno, pevajući, sastavljale i ...sačinile nešto što je veoma ličilo na varijaciju.

Pavlova je igrala prva. Posle varijacije nastupila je mrtva tišina. Petipa je dugo ćutao, a onda rekao: „Ma belle, zavtra, tu danseras la variation que j'ai réglé. Ce n'est pas moi. Compris? Plus loin?” Pavlova je počela da plače. Pokušala je ponovo da igra, ali nije mogla. Na kraju je nekako odigrala tu varijaciju. „Ča va”, kazao je Petipa, „ali treba mnogo raditi.”

5) PESME POSVEĆENE MARIJUSU PETIPA

SLOBODAN BEŠTIĆ: „Baletski igrač Čistjakov obratio se Marijusu Petipa na svečanoj koreografskoj večeri, stihovima koji se završavaju rečima:

Sada ću reći bez svake laske:
Znati njega prava je čast.
A darovima takvim kao iz skaske
Priređivati slavlje prava je slast.

Dozvol'te sada, dragi gosti,
Da čašu dignem za slavnog brata.
Nek mu dadne Bog naš blagi
Da doživi jubilej od čistog zlata.

³⁷³ Sreće se i kao Jegorova.

³⁷⁴ Landiš (na srpskom: đurđevak) jeste vrsta (okretne) igre koja se u raznim vremenima igra na različite načine.

Scenario za 29. april 1997.

Svetski dan igre – posvećen Dimitriju Parliću³⁷⁵

Mala scena

Povodom 80 godina rođenja i 10 godina od smrti Dimitrija Parlića, Narodno pozorište i Udruženje baletskih umetnika Srbije organizuje stručni skup pod nazivom: *SINTEZA ELEMENATA U STVARALAŠTVU DIMITRIJA PARLIĆA*.

U foajeu

Izložba pod naslovom *Literatura i baletska vizuelizacija*.³⁷⁶

Filmovi baleta Dimitrija Parlića biće prikazani na TV.

10.00 h Otvaranje skupa

Nebojša Bradić, upravnik Narodnog pozorišta

Lidija Pilipenko, direktor Baleta Narodnog pozorišta

Jelena Šantić, organizator skupa i predsedavajuća u prvom delu

10.15 h Konstantin Vinaver: *Parlić – totalni teatar*

Miodrag Tabacki: *Scenografija u baletima Dimitrija Parlića*

Milica Jovanović: *Baleti Dimitrija Parlića – praizvođenja*

11.15 h Diskusija

11.30 h Pauza

12.00 h Predsedavajući u drugom delu: Miloš Dujaković

Jelena Šantić: *Vizionar između klasične tradicije i modernog senzibiliteta*

Milica Zajcev: *Interpretacije u baletima Dimitrija Parlića*

Mirjana Zdravković: *Biće u ogledalu drugosti*

Ksenija Šukuljević: *Ohridska legenda u ogledalu kritike*

13.00 h Diskusija

13.50 h Kraj skupa

Velika scena – Foaje II galerije

18.30 h Promocija knjige Milice Zajcev *Otkrivamo tajne baleta*

Učestvuju: Branka Rakić, kritičar iz Novog Sada, i Jelena Šantić

Velika scena

19.30 h Obnova predstave *Samson i Dalila*, muzika: Kamij Sen-Sans; koreografija: Lidija Pilipenko; glavne uloge: Duška Dragičević, Konstantin Kostjukov, Maja Kovačević, Nenad Jeremić, Milica Antić, Denis Kasatkin

³⁷⁵ Scenario za svečanost obeležavanja Svetskog dana igre, posvećen Dimitriju Parliću.

³⁷⁶ Autor izložbe je bila Jelena Šantić; njen prateći tekst uz izložbu posvećenu Parliću objavljen je u poglavlju *O velikim ličnostima iz sveta baleta i igre*.

Televizijski scenario, 1997.

Ohridska legenda³⁷⁷

Muzika

Govori Jelena Šantić: Poetika mitova, legendi i bajki često je bila inspiracija baletskim stvaraocima. Iako je u sedamdesetpetogodišnjoj istoriji bilo mnogo takvih dela, ipak su samo *Labudovo jezero*, kao univerzalan klasičan akademski balet, i *Ohridska legenda*, kao koreografija inspirisana makedonskim folklorom, doživeli preko 300 izvođenja na sceni Narodnog pozorišta. Ovih dana, tačnije 28. novembra, navršava se 50 godina od premijere *Ohridske legende* kompozitora Stevana Hristića i koreografa Margarite Froman.

Fotografije i muzika

Glas spikera: *Ohridska legenda* je rađena na osnovu slobodno izabranih motiva iz narodnih pesama i priča, a jedinstvena je po nacional-romantičarskoj muzici i preciznoj, nadahnutoj i snažno emocionalnoj folklornoj koreografiji Margarite Froman.

Govori Ana Kotevska
(o Hristićevoj muzici)

Fotografije i plakati –
premijera 1933. i 1949.

Glas spikera: Stevan Hristić je počeo da piše muziku za ovaj balet oko 1928. godine. Nekoliko godina pre toga Aleksandar Fortunato, koji je bio šef Baleta, koreograf i igrač u beogradskom Baletu od 1924. do 1926. godine, napisao je uvodni libreto, tj. samo I čin. Praizvođenje ove *Ohridske legende* bilo je 5. aprila 1933, u koreografiji Nine Kirsanove koja je igrala i glavnu žensku ulogu, Biljanu. Scenografiju i kostime kreirao je Vladimir Žedrinski. Herojsku ulogu Marka plesao je Anatolij Žukovski. On je, kao istraživač i poznavalac folkloru, pomagao Kirsanovoj u koreografiji. Zvezdu Danicu igrala je supruga Žukovskog Janja Vasiljeva.

Posle okončanja Drugog svetskog rata, Stevan Hristić je nastavio da radi na libretu i u isto vreme je komponovao muziku u želji da završi započeti balet. Direktor Opere i Baleta Oskar Danon kaže „da nove vlasti nisu bile zadovoljne postavljanjem *Ohridske legende* na repertoar”. U to vreme idealizacija sela se smatrala nazadnom, nasuprot rastućoj industrijalizaciji zemlje. Ipak je rad počeo: koreografiju je kreirala Margarita Froman, idiličnu scenografiju

³⁷⁷ Sinopsis za televizijsku emisiju, realizovanu 1997. povodom pedesetogodišnjice prvog izvođenja *Ohridske legende* u Narodnom pozorištu u Beogradu.

Vladimir Žedrinški (koji je radio i *Ohridsku legendu* 1933. godine), a folklorne, stilizovane kostime izradila je Milica Babić Jovanović. Glavna ženska uloga, Biljana, poverena je Pauli Selinšek, koja se ubrzo posle premijere razbolela, pa su Mira Sanjina i Bojana Perić preuzele ulogu heroine. Marka je tumačio Dimitrije Parlić, Biserku Rut Parlić, Zvezdu Danicu Tatjana Akimfijeva, Rumunku Tamara Polonska, Bugarku Bojana Perić, Mladu Grkinju i Mladog Grka Tatjana Akimfijeva i Dušan Trninić, a Glavnog janičara Branko Marković. Sa ogromnom energijom igrao je celokupan baletski ansambl.

Snimak *Grlice* (1949)

Duško Trninić

Fotografije i muzika

Glas spikera: Libreto za *Ohridsku legendu* napravljen je od elemenata narodnih pesama i priča. Kompozicija predstave je rađena po ruskom modelu kasnog romantizma.

Prvi čin je pokazivao lepotu seoskog života i ljubav dvoje mladih koji ne mogu biti zajedno jer je on siromašan a ona iz bogate porodice. Narodno veselje prekidaju Turci janičari koji pale Ohrid, a Biljanu i njene prijatelje odvođe u roblje.

Snimak probe II čina (1949)
(Rut Parlić i Dimitrije Parlić)

Drugi čin se dešava na obali Ohridskog jezera gde vladaju Rusalke, bića staroslovenske mitologije. U tom fantastičnom svetu Biserka poklanja Marku čarobni mač i ružu.

Fotografije

U trećem činu, na sultanovom dvoru, igra roblje: ponosna Rumunka, prkosna Bugarka, suptilni par Mladih Grka i na kraju Biljana, samosvojna, nepokorna i hrabra. Ona otvoreno pruža otpor sultanu. Dolazi Marko, koji baca Biljani ružu, i ona se pretvori u golubicu koja odleti, a on se čarobnim mačem bori i oslobađa sve.

Fotografije i muzika

Glas spikera: I na kraju, četvrti čin se završava, kao u svakoj bajci – svadbom.

Govori Dušan Trninić (o radu na predstavi):

Ova pastoralna priča ima veoma snažnu uporišnu tačku, a to je panbalkanska ideja koja se najbolje vidi u trećem, herojskom činu.

Oslobođenje i jedinstvo naroda Balkana bili su muzički i koreografski tako snažni da ih je publika uvek oduševljeno pratila i odobravalala.

Snimak III čina
(Milan Momčilović)

Fotografije i muzika

Glas spikera: Koreograf Margarita Petrovna Froman ima bogatu profesionalnu karijeru. Rođena je u Moskvi 1890. godine od oca Šveđanina i majke Ruskinje. Balet je učila i diplomirala u klasi kod Tihomirova. Po završetku škole, 1909. godine, angažovana je u Boljšoj teataru. Pozvana je, kao istaknuta solistkinja, da nastupi za trupu *Ballets Russes* Sergeja Djagiljeva 1913. godine i to u baletima *Šeherezada*, *Kleopatra* i drugim. Na turneji po Sjedinjenim Američkim Državama 1916. godine, igrala je *Silfide*, *Dafnis i Kloe* i *San o ruži* sa čuvenim Vaclavom Nižinskim. U Moskvi se vraća 1917. i postaje prvakinja. Igra glavne uloge u: *Kopeliji*, *Don Kihotu*, *Začaranoj lepotici*. Iste godine igra u predstavi a zatim na filmu balet *Aziade* sa Mihailom Mordkinom i bratom Maksom. Za vreme Revolucije počinje lutanje kao za desetine hiljada izbeglih umetnika.

Godine 1919. Margarita, Maks i Mordkin igraju predstave po Ukrajini i Krimu. Zatim s bratom igra u Istanbulu i Sofiji da bi 1921. dobili angažman u Zagrebu. Pre nego što su došli u beogradsko Narodno pozorište, Margarita i Maks Froman 1927. godine igraju na koncertu sa trupom Ane Pavlove.

U Beogradu Margarita prvo gostuje nekoliko puta, da bi od 1927. postala primabalerina, koreograf i šef Baleta. Ova velika umetnica postavila je balete: *Licitarsko srce*, *Igračke* i *Leptire* 1927, *Don Žuana*, *Trorogi šešir*, *Rajmondu*, *Petrušku*, *Žar-pticu* 1928, *Konjića Vilenjaka*, *Priču o Honzi* 1929. godine. Posle velikih uspeha vraća se za Zagreb i sa njihovim Baletom učestvuje na baletskom takmičenju na Olimpijadi u Berlinu 1936. i dobija drugu nagradu.

Plakat iz La Skale

Godine 1938. Margareta Froman u milanskoj La Skali postavlja *Ščelkunčika*. Za vreme Drugog svetskog rata radi u Zagrebu, a u Bečkoj državnoj operi 1942. godine postavlja *Imbreka z nosom* i radi koreografije za operne predstave, zatim kratko boravi u Bratislavi. Posle rata vraća se u Zagreb da bi u Beogradu 1947, kao gost, kreirala *Ohridsku legendu*. Balet je igrala do te iste 1947. godine. *Ohridsku legendu* postavlja i za festival u Ženevi 1953. godine. Za Sjedinjene Američke Države definitivno odlazi 1957. godine. Radila

je u Froman Professional Ballet Schoolu u Nju Londonu (Konektikat), u kojoj je direktor bio njen brat Maks. Takođe je predavala i u Hartford Conservatoriumu i School of Music u Bostonu. Umrula je 1970. godine.

Margarita Froman je dobro poznavala baletski klasičan akademizam, radila je s reformatorom Mihailom Fokinom, imala je preciznu misao i razigranu maštu. Ona je jedna od najzaslužnijih baletskih umetnika u sedamdesetpetogodišnjoj istoriji beogradskog Baleta.

Govori Kosara Babić
(o radu sa Margaritom Froman)

Fotografije i muzika

Glas spikera: Margarita Froman je u prvom i četvrtom činu *Ohridske legende* stilizovala makedonske folklorne elemente, zadržala strukturu koraka i za scensku potrebu ih baletizovala. Radnja baleta je povezivana pantomimom.

U drugom činu, čija je suština bajkovitost, upotrebila je klasičnu baletsku leksiku za Zvezdu Danicu, Biserku i Rusalke. Scena je odisala atmosferom podvodnog kristalnog dvora gde obituju Rusalke, duhovi utopljenih devojaka koje prolaznika začaraju igrom i pesmom a zatim ga udave. Na kraju tog čina, kada je dobio čudotvorni mač, Marko pravi niz sukcesivnih okreta u dijagonali i sa snažnim zamasima tog mača. Koreografski je nagoveštena njegova herojska priroda.

U plesovima balkanskih naroda trećeg čina, Froman je očistila igre od suvišnih folklornih elemenata, ali je zadržala njihovu suštinu i istakla dramatiku.

Kao koreograf Margarita Froman je najviše vodila računa o formi samih plesova i priči koju je precizno pratila. Elementi kao što su čudotvorni mač, ruža, golubica ili likovi Biserke, Zvezde Danice i Rusalki tretirani su jasno i funkcionalno. Samo u već spomenutoj sceni II čina dostignut je koreografskim jezikom suštinski smisao mita. Tako mač simbolizuje razornu pozitivnu borbu za pravdu, ruža duh savršenstva, uskrsnuće i besmrtnost, golubica osobađanje od zemaljskog i dušu koja se približava svetlosti, a biser je lunarni simbol.

Sinopsis za Solun – kulturnu prestonicu Evrope, 1997.

Balkanski projekat: Bogovi, ljudi, stihije³⁷⁸

Sinopsis za libreto melodrame

Jelena ŠANTIĆ
Nenad PROKIĆ
PISMO O NAMERAMA

Bogovi su gore, ljudi su dole. U toj drami učestvuje čitav kosmos. Taj kosmos ima svoju vertikalnu hijerarhiju. U sredini je pljosnati Zemljin krug i pljosnati tanjir orkestra na kome se odigrava radnja. Iz sredine se izdiže kosmički stub: Pakao, centar Zemlje i Vrata Neba u istoj osi. Na toj osi, upravo duž nje, uspostavljen je prolaz iz jedne kosmičke oblasti u drugu. U oblasti tog prolaza dešava se radnja ovog prikaza. Po kosmičkom stubu, *axis mundi*, penju se i silaze serafimi i anđeli. Na istoj vertikalnoj osi sveta dolazimo do muka Isusovih i Majke božje i njihovog vaznesenja.

U grčkim kosmogonijama prvi početak je takođe cepanje prvobitnog haosa na gore i dole. Velika Majka Svega razdelila je nebo od voda i naga se uznosi nad vodama kao Duh božji. Zvezdano nebo nepristupačno je boravište blaženih besmrtnika. Juriš u nebo efemerida, jednodnevnih vodenih cvetova, uzaludan je. Prelomni trenutak. Pravolinijska Grčka, sa svojim krvoločnim bogovima i lošom beskonačnošću, i rano hrišćanstvo sa svojom tvrdo utemeljenom „kapom sveta” i ideologijom zaokruženosti – sreću se u istoj preslaboj tački vertikalne ose. Teogonija prvobitnog sklada i prirodnog poretka, nebeski svod i muzička sfera. Zatim se tiganj menja i sve što se u njemu prži. Teogonija je istovremeno kosmogonija u božanskoj genealogiji.

PRVA SLIKA

Na Kiteronskom brdu Penteja su raščerečile njegova majka Agava, njene sestre i tebanske žene. Agava igra sa sinovljevom glavom u rukama.

DRUGA SLIKA

Ispred kuće Device Marije, glasnik obaveštava gomilu sveta da su Isusa uhvatili i osudili. Pojavljuje se Isus koji nosi krst. Majka mu se obraća, ali Isus se ćutke udaljava.

TREĆA SLIKA

Golgota. Isus je razapet. Bogorodica se žali što ju je ostavio samu i pita ga da li će uskrsnuti i oprostiti ljudima. On to obećava. Petar se kaje. Isus mu daje oprost i izdiše.

Bogorodica peva tužbalicu. Vojnik koji je probio kopljem Isusa, kleči i pati. Bogorodica prima sina u naručje. Umotavaju telo.

³⁷⁸ Sinopsis koreodrame predložene za Solun – kulturnu prestonicu Evrope 1997. godine. Nije realizovano: organizatori su smatrali da nije realan proračun tako malih troškova – kako je Jelenu obavestio koordinator projekta Fedon Hadziantoniu.

ČETVRTA SLIKA

Bogorodica polaže telo. Rimska straža čuva grob. Mrak. Padaju zvezde. Anđeo beo kao sneg objavljuje da je Isus vaskrsao. Pojavljuje se sam Isus. Blagosilja narod i šalje ih da propovedaju njegovu veru.

PETA SLIKA

Na Kiteronskom brdu Penteja su raščerečile njegova majka Agava, njene sestre i tebanske žene. Kadmo, njegov deda i bivši kralj Tebe, skuplja ostatke i sastavlja ih na sceni. Nedostaje samo glava. Još maločas je Agava igrala, držeći tu glavu u rukama. Najzad je glava dodata telu. Tada bog s maskom, s koje nikada ne silazi osmeh, odlazi. Mašina ga s vrha scene diže uvis. Dole po zemlji, ljudi tumaraju, bez cilja i reda. A iznad su večite, hladne i ravno-dušne zvezde.

* * *

Pismo Arh. Fedonu Hadziantoniu³⁷⁹

Projekat uključuje 24 umetnika–izvođača i tehnički tim (5).

Ukupni troškovi realizacije koreodrame Balkanskog projekta *Bogovi, ljudi, stihije* zavise od vremena i mesta realizacije, kao i od tehničke opremljenosti i fundusa scenskog prostora.

Aproksimativni troškovi iznose 100.000 USD, a autorski tim iz Jugoslavije se obavezuje da obezbedi 20.000 USD, na ime troškova.

Projekat ima podršku Ministarstva kulture Republike Srbije, a modaliteti učešća u projektu biće predmet posebnih dogovora.

Primate izraze našeg poštovanja,
Za koreodramu

Jelena Šantić – koreograf
Nenad Prokić – dramaturg

Libreto. Nerealizovano

Sumrak bogova³⁸⁰

Libreto Jelene Šantić po motivima ciklusa *Nibelunški prsten*; muzika Riharda Vagnera

Slojevitost mitske igre u Vagnerovom *Nibelunškom prstenu*, rađenom prema *Epu o Nibelunzima*, starim germanskim mitovima i norveškim sagama, povod je za ideju sažimanja Vagnerovog opusa na najznačajnije linije dela:

- liniju zlata – simbola apsolutne moći i egoizma;
- liniju ljubavi, strasti i odgovornosti (Sigfrid i Brunhilda);
- linije koje dovode do sumraka bogova.

³⁷⁹ Pismo upućeno jednom od koordinatora manifestacije Solun – kulturna prestonica Evrope 1997. Bez detaljne razrade.

³⁸⁰ Nije poznato kome je i kada libreto bio upućen; nerealizovano.

Kroz grandiozno delo Vagnera, sem ovih glavnih tokova, koje smo izdvojili u jednu celinu, provlači se i bezbroj drugih događaja koji simbolišu i snažno objašnjavaju glavne tokove radnje. Mi smo ih se odrekli da bismo pratili osnovnu Vagnerovu masao. To se postiže kroz mitsku refleksiju radnje i likova koji govore o ljudskom egoizmu i prokletstvu. U *Sumraku bogova*, kroz metaforičnu smrt starog, neodgovarajućeg sveta, rađa se ideja o novom, ali na višoj ravni postojanja. Ljubav i čistota duše – Sigfrid i Brunhilda, kao jedina postojeća nada sveta.

Pokušali smo da zadržimo i prasimbole kao pokretačke snage sveta:

- voda – Rajnine kćeri;
- vatra – Loge – duh vatre i zla;
- vazduh – Votan – vrhovni bog;
- zemlja – Alberih i Nibelunzi.

Mitsku radnju smo zadržali smatrajući da mit svojom snagom simbola duboko zadire u egzistencijalna čitanja našeg bivstvovanja. (Želja za apsolutnom moći, Nibelunški prsten žele i bogovi, polubogovi i ljudi. Jedino apsolutno čist heroj Sigfrid – dolazi do prstena, i biva prevaren i od bogova i ljudi. Smrtnik je slab da odgovori na izazov bogova.)

Ovakvom mitskom radnjom i arhetipskim junacima dobijamo višeslojno delo.

Pošto je naglašeno da se radi po motivima *Nibelunškog prstena* bili smo prinuđeni da ponegde odstupimo od originala menjajući suštinu, da bismo dobili zgusnutiji ritam radnje.

Scenu čine dva nivoa na kojima bi se odigravale simultane radnje ili filmsko pretapanje scene. Svetlo daje efekte i atmosferu. Kostimi muškaraca su trikoi, žene nose jednostavne tanke haljine. Gama predstave je crno, belo, sivo, crveno i zlato. Muzika – kolaž Vagnerovih dela koja prate baletsku dramaturgiju.

Sumrak bogova: sadržaj

SCENA 1

Na dnu reke Rajne igraju se tri Rajnine kćeri i čuvaju zlato. Ko poseduje zlato, ima neograničenu moć. Dolazi patuljak Alberih, zaljubljen u Rajnine kćeri, hoće da se igra sa njima ali ga one ismejavaju. Zaslepljen zlatom, Alberih se odriče ljubavi i krade zlato. Očajne Rajnine kćeri.

SCENA 2

Bog Votan sa pratnjom posmatra zidanje dvorca Valhale. Zidaju ga dva diva Fafner i Fasolt, koji dolaze po svoju nagradu boginjicu večne mladosti – Friju. Votan je ne da, otimaju se o nju. Duh vatre Loge ih zaustavlja i odvodi Votana u Nibelunško carstvo.

SCENA 3

Alberih u Nibelunškom carstvu tera Nibelunge da mu prave od zlata prsten i čarobni šlem. Dolazi bog Votan i Loge sa pratnjom i Votan izaziva Alberiha koji se pomoću šlema pretvara u pticu grabljivicu, a kada se pretvori

u žabu Votan ga uhvati u mrežu. Alberih očajan menja prsten i šlem za slobodu. Votan daje šlem i prsten divovima koji vraćaju boginjicu Friju. Alberih odlazi sa kletvom i divovi se odmah pobiju oko zlata. Fafner ubija Fasolta, uzima zlato i pretvara se u zmaja. Izlazi duga i bogovi predvođeni Votanom ulaze u Valhalu. Plaču Rajnine kćeri.

SCENA 4

Igraju božanske valkire, Votan ih posmatra, najviše se divi svojoj Brunhildi. Dolaze dva junaka u borbi. Brunhilda pokušava da zaštiti jednog od njih (polubožanskog porekla). Otac Votan joj ne dozvoljava, ona ga ipak štiti. Votan podmeće svoje koplje, junak – polubožanskog porekla – lomi mač, njegov neprijatelj ga ubija. Votan ubija i drugog junaka. Brunhilda uplašena skriva polomljeni mač. Valkire je kriju ali je otac Votan nalazi i ljut što ga nije poslušala oduzima joj božansku moć i šalje na stenu da usni večnim snom okružena vatrom.

SCENA 5

Alberih i Sigfrid dolaze u igri gde se vidi velika nadmoć Sigfridova. Alberih pokušava da skuje polomljeni mač, ali ne uspeva. Sigfrid pobedonosno skuje mač i odlazi u dalje pohode. Dolazi na mesto gde zmaj Fefner leži i čuva zlato. Borba Sigfrida i zmaja. Sigfrid ubije zmaja, poprska ga zmajeva krv i on postaje neranjiv, osim na jednom mestu, na leđima. Sigfrid uzima prsten i ubija Alberiha koji ga vreba da mu oduzme zlato. Sudbina ga dalje vodi do stene gde okružena vatrom spava Brunhilda.

SCENA 6

Sigfrid prilazi steni ali mu se ispreči bog Votan. Njihova borba. Sigfrid pobeđuje, preskače vatru i kad ugleda zaspalu Brunhildu – prvi put vidi ženu – zaljubljuje se. Brunhilda se budi, ugleda svog heroja i nastaje strasna ljubav. Sigfrid daje Brunhildi prsten, kao znak odanosti i vernosti.

SCENA 7

Sigfrid odlazi u dalje pohode. Sreće „prijatelje” sa kojima se veseli, igra i pije. Za to vreme Brunhilda čeka Sigfrida, dolazi bog Votan i traži prsten, ona mu ga ne daje. Slomljeni Votan odlazi do Sigfrida i njegovih „prijatelja”, sipa mu u čašu čarobni napitak zaborava. Omamljeni Sigfrid se prerušava u jednog od prijatelja i pod plaštom odlazi kod Brunhilde. Ne prepoznajući Sigfrida ona se brani, ali joj on oduzima prsten i odvlači je kod „prijatelja”. Skida plašt i Brunhilda prepoznaje Sigfrida sa prstenom. Shvatajući da ju je on izdao, Brunhilda je očajna i slučajno odaje jedino mesto gde je Sigfrid ranjiv. To vide „prijatelji” koji takođe žele zlato. Za to vreme Sigfrid igra sam, omamljen. Kad tako razdragan dođe do „prijatelja” oni ga okruže, a kada se masa rastvori, vidimo da je Sigfrid proboden. Votan u senci čeka. Umirući Sigfrid se obraća Brunhildi i oboje shvataju da su prevareni. Sigfridov pogrebni marš. Brunhilda skida Sigfridu prsten i vraća ga Rajninim kćerima. Sigfrida spaljuju. Brunhilda skače u vatru za njim i tog trenutka ceo svet bogova, polubogova, heroja i ljudi u plamenu i kataklizmi nestaju. Ostaju tri Rajnine kćeri sa prstenom. (Svet se iskupljuje od prokletstva ako se odriče moći – zlata.)

ISIDORA DANKAN: AUTORSKI PROJEKAT JELENE ŠANTIĆ

Reč savremenika

Ivana Stefanović: *Isidora*

Isidora, predstava koju potpisuje Jelena Šantić kao libretista, koreograf i reditelj, izvedena je jedanput na sceni Ateljea 212 u okviru 25. Bitefa pod embargom 1992. godine. Imala je samo jednu reprizu u Beogradskom dramskom pozorištu, mesec dana posle premijere.

Sve u svemu, malo je ostalo od *Isidore*. Sačuvan je libreto u dve jezičke verzije, srpskoj i engleskoj, ostao je snimak sa 85 minuta muzike, poneki kostimi koje je Jelena čuvala u svojoj devojačkoj sobi u Zorinoj ulici, jedan desetominutni zapis na video-kaseti koji je korišćen za emisiju RTS-a i posvećen Ašhen Ataljanc.

Predstava je dobila nagradu grada Beograda kao „najznačajnije ostvarenje u oblasti kulturnog stvaralaštva 1992”. Godinu dana kasnije *Isidora* je već bila posmatrana sa „istorijske distance”, bila je predmet analize na naučnom skupu Srpska muzička scena organizovanom u SANU, kada je muzikološkinja Ana Kotevska objavila rad *Kraj veka i autonomija citata*. U knjizi *100 predstava baleta i umetničke igre naših prostora* (Cicero, Orion/Art, 217) *Isidora* je zastupljena tekстом Milice Zajcev.

Radila sam na muzici za tu predstavu s nekom vrstom predanosti. Jelena je tražila, diktirala, naručivala, maštala, a ja sam je sledila i isporučivala. Toliko je sugestivna i moćna bila njena ideja.

Tokom rada nalazile smo se u različitim sastavima (Jelena, Angelina Atlagić, Mića Tabački...) i razgovore zalivali čajem. Muziku smo radili noću, u čuvenom studiju X Radio Beograda u Makedonskoj ulici, sa majstorom zvuka Zoranom Jerkovićem.

Odlučile smo se za značajno prisustvo citata: čarlston, Skot Džoplin, Čajkovski, Vagner, Stravinski – sve sami znaci, ikonični oblici vremena, asocijativne brave za razumevanje. Od istorijske *Isidore* Dankan Jelenina *Isidora* prerastala je u društvenu i političku ideju. Kroz priču o Isidori, Jelena je govorila o 20. veku punom krvi, revolucija, svrgavanja, ustoličavanja, bespoštednih svetskih ratova. Jelena je 1992. sve ovo videla iz ugla najnovijeg krvavog balkanskog iskustva.

Poslednjeg dana, na sam dan premijere na Bitefu, atmosfera je bila loša, bilo je neke tenzije, uzbuđenja... Otišla sam sa generalne probe iz Ateljea nesigurna da li će predstave uopšte biti. Ali bilo ju je, i *Isidora* je (p)ostala značajna: koreografski, misaono, igrački. Jer Jelenina *Isidora* bila je daleko više od puke rekonstrukcije života i dela velike igračice.

Nacrt za libreto 1991.

Isidora, ljubavi naša³⁸¹

Isidora Dankan, američka igranica (1878–1927), još za života je postala legenda. Istoričari se slažu da je njena pojava značajna ne samo za vreme u kome je igrala i stvarala, već je njen uticaj prožeo ceo ovaj vek. Vek igre. Danas je Isidora mit.

Kao svaki amater, i Isidora je počela u detinjstvu da igra intuicijom i impulsom. Veoma inteligentna, radoznala i romantična, ona izučava sopstveno telo i odakle dolaze impulsi. Za svoje teze osnovu je našla u grčkoj igri. Proučavala je igre i pokret na grčkim vazama i skulpturama. Pretpostavila je dinamiku kretanja igrača i tako stvorila stil slobodnog pokreta, baziranog na emocijama, čija suština ide od solarnog pleksusa. Njena igra, inspirisana prirodnim kretanjima vode, vetra, lisća, estetika je mekanih pokreta, „u lukovima”. Patetiku je koristila kao ekspresiju – kao kad je interpretirala ruske revolucionarne pesme. Koristila je muziku na koju se do tada nije igralo (Šopen, Šubert, Betoven, Vagner, Bah, Mozart...).

O tome koliko je bio interesantan njen privatni život, veoma bogat ali i tragičan, govore njeni čuveni savremenici, filmovi, knjige i fotografije o njoj.

Vreme dekadencije, zatim konzervativnih, ali i modernih stremljenja, atmosfera je u kojoj Dankan kreira, živi, pati, biva osporavana i uzdizana do boginje igre.

Ceo vek je vek Isidore Dankan.

Nacrt libreta

- Scena 1 Doček 1900. godine. Ličnosti dekadencije čekaju novi vek (Alister Krouli, Ludvig II Bavarski, Marsel Prust, Oskar Vajld, Meduze, Himere, Žene Alfonsa Muhe, Sfinga, Teodora, Androgen). Radost se pretvara u melanholiiju. Kroz ovaj iskićeni i umorni svet, svet lepote bez moći i snage, prolazi Isidora. Ona ne vidi svet oko sebe, koji je samodovoljan, i ostaje sama.
- Scena 2 Isidora osluškuje prirodne šumove (voda, lišće, vetar), što joj je inspiracija za ispitivanje pokreta ruke, nogu i tela; sistem pokreta se pretvara u igru. U obožavanju joj prilaze muškarci građanskog sveta (građanski svet u crnom odelu), dive joj se i ona odlazi u svet.
- Scena 3 Rusija 1905. godine. Prolazi kolona s mrtvačkim sanducima žrtava pobune i grupa siromašnih ljudi. Ona tu vidi svoj beleg smrti. Oko nje odjednom doleprša šest belih labudova – vreme Petipa. U igri labudova očituje se estetika akademizma, nasuprot Isidorinom slobodnom stilu. Jedan isti pokret interpretira se različito. Labudovi i Isidora se razbeže.

³⁸¹ Nacrt libreta, pisan maja 1991; na pojedinim rukopisima naslov je samo *Isidora Dankan*; registrovan u Autorskoj agenciji za Srbiju pri Odseku pozorišnih prava, pod reg. br. P-14/91 od 27. septembra 1991; ponuđen Narodnom pozorištu, izveden na Bitefu pod embargom septembra 1992. godine u Ateljeu 212; nagrađen kao najbolje scensko-muzičko delo od strane Zajednice za kulturu SR Srbije. Posle reprize, nikada nije bio na repertoaru.

- Scena 4 Isidora igra okružena daljim obožavanjem građanskog sveta koji joj u određenom trenutku okreće leđa. Ona sreće Gordona Krejga: ljubav, strast, dete. Idila u troje, ali njegova hladnoća je osvešćuje i ona beži sama u igru.
- Scena 5 Oko Isidore dolazi oko desetoro dece u grčkim tunikama; igraju oko svoje boginje i učiteljice, ali se i oni osipaju i Isidora ponovo ostaje sama.
- Scena 6 Isidora ide u zagrljaj novoj ljubavi – Paris Singer: pesak, kao da je vreme stalo za ljubav u četvoro (ona ima već dvoje dece). Sve ostavlja da bi igrala, igrala, igrala; čuju se krici dece. Tragedija nestanka njenih anđela.
- Scena 7 Iz užasa tragedije ponovo se rađa igra ruku, nogu i igra Isidore pobeđuje sve. Pojavljuju se likovi trupe Djagiljeva (*Spectre de la Rose, Žar-ptica, Petruška, Popodne jednog fauna, Šeherezada, Parada, Plavi bog...*). Isidora igra – koketira sa Nižinskim (tri lika). Čuju se sirene rata, bombe, oni igraju uprkos tome. Djagiljevlijevi likovi odlaze a oko nje građanski svet ostaje da je zasipa cvećem. Ona igra preko svega. U trenutku se zaledi u sopstvenoj slavi.
- Scena 8 Revolucionarna Rusija. Deca igraju *Internacionalu* sa crvenom zastavom, u crvenim tunikama, i Isidora ugleda čoveka, usamljenog i divljeg – Jesenjina. Velika, strasna ljubav, i kroz to grubosti. Ona beži, on joj ne dozvoljava; on nju napušta, ona ne dozvoljava. Guše ih crvene zastave. Isidora ostaje sama. Čuje se pucanj.
- Scena 9 Isidora je sada postala mit dovoljan sebi. Blazirana, troma; građanski svet je i takvu prihvata; ona se baca jednom, drugom, trećem... Smrt: davi je veo i svet oko nje.
- Scena 10 Isidoru nose da je stave kao kip pod stakleno zvono. Ceo ansambl sa svećama.
- Scena 11 Isidora u staklenom zvonu, a pod njom ide tunel vremena. Kroz dvadeseti vek prolaze: Marta Grejam, Jos, Balanšin, Hoze Limon, Ešton, Džerom Robins, Mers Kaningam, Bežar, Alvin Nikolaj, Pina Bauš, Majkl Klark (likovi iz njihovih baleta). Svako od njih ima drugačiji stav prema Isidori. Isidora se okreće kao porculanska naivna figurina, a baletski svet slavi 2000. godinu.

Libreto i koreografija: Jelena Šantić

Muzika: Ivana Stefanović³⁸²

Scenografija: Bojana Ristić i Milivoje Stojanović³⁸³

Kostimografija: Angelina Atlagić

Asistent koreografa: Vesna Lečić

Asistent scenografa: Branko Redžić

³⁸² U prvim nacrtima se navodi *Muzika iz koreografije Isidore Dankan*: Šopen, Vagner (*Smrt Izolde, Sigfridov pogreb, Tanhojzer*), Betoven (*Sedma simfonija*), Štraus, Skrjabin, Čajkovski (*Patetična simfonija*), Gluk, Mocart, Grig, Šubert (prvi stav *Nedovršene simfonije*), *Internacionala, Dubinuška, Varšavljanica, Jedan, dva, tri, pioniri smo mi*. Na sahrani su Dankanovoj svirali Šubertovu *Ave Maria* i Bahovu *D minor svitu* (arija).

³⁸³ Prvobitno je planirano da scenografiju radi Miodrag Tabački.

Asistent kostimografa: Biljana Milanović
Slikarski radovi: Katarina Dimitrijević
Snimatelj muzike: Zoran Jerković
Majstor svetla: Slobodan Lazin
Koordinator predstave: Svetlana Egorov
Izvršni producent: Jugoslovensko dramsko pozorište
Producent: Milan Kovačević

Učestvuju: Ašhen Ataljanc (*Isidora Dankan*), Konstantin Kostjukov (*Gordon Krejg, Paris Singer, Sergej Jesenjin*), Maja Kovačević (*Boginja Izida*), Kosovka Radić Kostjukov, Marija Vještica, Rosa Kuzmanović, Jasna Paunović, Sofija Žugić, Saša Adamović, Miloš Dujaković, Anđela Đaković, Denis Kasatkin i Goran Stanić.



1974.

Intervjui Jelene Šantić

Politika ekspres, 1991.

Legenda plesa³⁸⁴

Uskoro u Narodnom pozorištu – Život slavne Isidore Dankan

Čudesna ličnost, sa burnim i tragičnim životom, ostavila je neosporan trag u modernoj i klasičnoj igri našeg veka – kaže Jelena Šantić, koreograf.

U Narodnom pozorištu u Beogradu ovih dana počinju probe jednog od najzanimljivijih i najatraktivnijih baleta. Reč je o predstavi *Isidora*, koja se zasniva na autentičnim podacima iz života i umetničkog delovanja Isidore Dankan, jedne od najvećih balerina našeg veka, ali i žene koja je svojim nekonvencionalnim ponašanjem sejala skandale gde god bi se pojavila. Libreto za *Isidoru* napisala je Jelena Šantić, koja je i koreograf predstave, a ulogu slavne balerine tumačiće Ašhen Ataljanc, zvezda Pozorišta kod Spomenika. Muziku je komponovala Ivana Stefanović i ovo je prvi jugoslovenski, originalni, celovečernji balet koji ima za temu slavnu igraticu čiji se život završio početkom veka.

Ne bez razloga, uoči skorašnjih proba razgovaramo sa Jelenom Šantić, nekadašnjom primabalerinom Narodnog pozorišta, koja već više od godinu dana intenzivno priprema ovaj projekat nastojeći da sakupi sve što je u svetu napisano o Dankanovoj. Naravno, ovom projektu primesu značajnosti daje i činjenica što će se uvrstiti u nekoliko dosadašnjih pokušaja najvećih baletskih umetnika sveta da na sceni, u istom mediju, prenesu život Isidore u čijoj ličnosti su se istovremeno, tako tragično, ogledale i Nioba i Bahantkinja.

Pitamo Jelenu Šantić šta je to što ju je inspirisalo da se bavi ovom temom. Odgovara nam:

– Kraj ovog veka obeležava preispitivanje svih aspekata igre i njenih vrednosti. Početak našeg veka pripada Isidori Dankan i njenoj „slobodnoj igri”. Kao čudesna ličnost burnog i tragičnog života, ostavila je neosporan trag u modernoj i klasičnoj igri. Ona nikada nije igrala na jugoslovenskom prostoru, iako je prošla ceo svet. Zatim, CIDD/Unesko posvećuje Isidori sledeću godinu. Dovoljno da se bavim mitom – Isidora.

Kada mislite da će biti premijera vašeg baleta?

– Ja se nadam početkom iduće godine.

Da li će vaš balet biti spektakl ili...?

– Isidora je imala tragičan intimni život i ja je tako posmatram. Ako mislite na spektakl zbog bogatstva vremena kroz koje je prolazila i ličnosti koje je sretala, neću bežati od te veličine. Ipak me ozbiljnije interesuje njen fenomen – kontrapunkt vremena, dekonstrukcija i nova sinteza.

³⁸⁴ Intervju vodio Avdo Mujčinović, *Politika ekspres*, Beograd, 23. oktobar 1991. Jedna varijanta ovog intervjuja sačuvana je u rukopisu (u porodičnoj dokumentaciji).

Koje će se osobe pojaviti u baletu, s obzirom na to da je Isidora bila vezana za poznate umetničke i mondenske ličnosti veka?

– Isidora je sebe smatrala duhom igre. Kao materijalizovana Terpsihora, ona ide pored likova vremena prema dekadenciji, u estetičkom je sukobu sa belim labudovima ruskog akademizma, da bi se poigrala trupom Djagiljeva. Okosnicu njenog intimnog života čine ličnosti za koje sam smatrala da su bitne za nju samu. To su čuveni scenograf i reditelj Krejg, industrijalac Paris Singer i neizbežni pesnik Sergej Jesenjin. Pošto je imala burne veze sa različitim osobama, od kraljeva i filozofa do lučkih radnika, nisam sve mogla da ih iskoristim u materijalu za ovaj balet.

Da li su se i u kojoj meri ostvarili plesački ideali Isidore Dankan s početka ovog veka?

– Isidora je izolovana pojava u igračkoj umetnosti – odgovara Šantićeva. – Zna se da njena škola nije imala uspeha, kao ni škole formirane prema njenom principu. Ideal „grčke slobodne igre” ostao je samo na nivou konstatacije. Ona nije sistematizovala pokrete, već ih je emotivno nagoveštavala. Između dionizijskog i apolonijskog shvatanja igre, opredelila se za prirodnije osećanje telesnosti. Verovatno je među prvima koristila minimalističke pokrete. Ali njeno glavno izražajno sredstvo je Eros. Njena aura je natkrilila sve ostale umetničke zahteve. Veliki individualista, ima najveću zaslugu za slobodno otvaranje puteva igre. Među prvima je koristila muziku velikih kompozitora – Vagnera, Šopena, Baha, Gluka... Zatim je igrala *Marseljezu*, *Internacionalu*... Ona je sve ove muzike koristila na svojim koncertima tumačeći ih „emotivno”. Kao što vidite, bila je hrabra, dosledna sebi, ali nije postala pojam moderne, bila je mit koji nije imao snage da prati vreme. Samo je u jednom trenutku vreme pratilo nju. Dovoljno za drugi hrabri svet.

Kako vi lično ocenjujete pojavu Isidore Dankan u plesnoj umetnosti 20. veka?

– Isidorina „objektivizacija duše” deluje danas naivno. Mislim da je najveća stvar koju je postigla individualizacija suštine igre, što je do tada bilo nezamislivo. Bežeći od krutih kodeksa klasičnog baleta, pronašla je novi centar izražajnog korpusa: solarni pleksus. Teško je sve objasniti, ali ako je ona anticipirala „američki ideal demokratije, evropsku kulturu i sovjetsku revolucionarnost”, stvoreni su preduslovi za avangardu. Moja predstava treba da bude komentar na fenomen zvani Isidora. Ženski princip ugroženosti, hrabri sukob s vremenom i ono najvažnije – uvek pobjeda igre, osnove su od kojih polazim u građenju predstave. Njena igra je pripadala celom svetu i mi smo dužni da joj se poklonimo. S distancom – kaže na kraju razgovora Jelena Šantić.

Dela o Isidori

Mit o Isidori Dankan bio je vrlo inspirativan koliko za one koji su joj bili savremenici, toliko i za one koji su došli kasnije. O njenom životu ili pojedinim periodima napisano je desetak knjiga samo u Americi. U Sovjetskom Savezu pak objavljena je kapitalna knjiga *Susreti s Jesenjinom* iz pera Ilje Šnajdera. Karel Rajs snimio je film sa Vanesom Redgrejv u naslovnoj ulozi.

Politika, 1991.

Novi projekat Narodnog pozorišta

Balet o Isidori³⁸⁵

Naša istaknuta balerina i koreograf Jelena Šantić govori o životu i umetnosti slavne plesačice Isidore Dankan

Prošlo je bezmalo šezdeset pet godina otkako je u Nici tragično umrla – zadržana sopstvenim šalom koji se upleo u točkove automobila – Isidora Dankan, američka plesačica, balerina, jedna od najkontroverznijih, ali istovremeno najuticajnijih igračica ovog stoleća. Naša istaknuta balerina Jelena Šantić, ovih dana, na sceni Narodnog pozorišta u Beogradu, prema sopstvenoj zamisli i koreografiji, priprema balet o Isidori Dankan, na muziku Ivane Stefanović. Treba naglasiti da će glavne uloge u ovom baletu tumačiti već proslavljeni Ašhen Ataljanc i Konstantin Kostjukov.

Jelena Šantić, iako je svoj život podredila igri, jedan je od onih stvaralaca koji umetnost pokušavaju da sagledaju i tumače sveobuhvatno, koristeći saznanja iz književnosti, muzike, slikarstva, filozofije. To je bilo, takođe, presudno i kada je reč o ovom baletu. O Isidori Dankan, inspiraciji za ovaj balet koji će u Beogradu doživeti svoju premijeru početkom februara, Jelena Šantić govori s neskrivenom naklonošću.

Skandalozne hronike

– Isidora Dankan je i mit i stvarnost našeg veka. Njena igra je, na početku stoleća, anticipirala duh grčke skulpture, renesansnog slikarstva, novi pojam prostora i slobodnog pokreta. Eklektičnost joj nije smetala, jer je kao ličnost snažne individualnosti dala toj novoj igri svoj lični, erotski smisao. Mnogi su je smatrali egzibicionistom i osporavali su je kao umetnicu. Međutim, Isidora Dankan, kontroverzna ličnost, znala je da svoj bogati, ali i tragični život ispreplete s igrom.

Može li da se kaže kako je Isidora Dankan poštovala sopstvenu filozofiju igre?

– Harizmatična ličnost, kao što je bila, nije odolela sebi, i pred kraj života postala je sve ono od čega je želela da pobegne. Postala je dekadent dovoljan sebi, a njen pseudohelenistički stil nije više bio zanimljiv. Ona nije sistematizovala svoj stil, oslanjala se na intuiciju, nikada nije pratila vreme i nikada nije postala muza moderne. Prihvatila je oduševljeno Ničeov stav o muzici i igri; dionizijski duh joj je bio bliži od apolonijuskog, ali moram reći da je samo površno prihvatila stavove ovog filozofa i podređivala ih shvatanju duše, što sa naše distance deluje čak impresionistički. Više je nagoveštavala pokret, nego što je igrala.

Koliko je veliko interesovanje za Isidoru Dankan kao igračicu novih stremljenja, toliko je isto i interesovanje za njen privatni život. Recite nam nešto o tome.

³⁸⁵ Intervju vodila Mirjana Ognjanović, *Politika*, Beograd, 23. decembar 1991.

– Tragičan gubitak dvoje dece napravio je od nje veliku boginju majku. Ona je u svoj bol unela bol celog sveta i ponašala se kao heroina. Pitam se koliko je tu bilo kiča. Isidoru su volele mnoge velike ličnosti tog vremena. Susreti sa umetnicima, filozofima, kraljevima, bogatašima, najčešće su se pretvarali u skandalozne hronike. Živela je slobodno, ali sa konzervativnim odnosom prema muškarcima. Pre se može reći da je otvorila puteve ženske emancipacije. Udala se samo za Sergeja Jesenjina. Na poziv sovjetske vlade, Isidora Dankan dolazi u „novi svet” 1921. godine. Na prvom koncertu u Boljšom teatru Lenjin je bio ushićen.

Moć telesnog mišljenja

Kako se sve to ogleda u baletu koji pripremate?

– Svi ti elementi poslužili su mi kao građa za Terpsihoru dvadesetog veka. Posebno me interesuje pobeda igre nad smrću. Igra je bît života njenog, pa i našeg. Podrazumeva se da jedna predstava ne može da odgovori na sva pitanja, ali može da ih postavi. Unutrašnja poetika igre, moć telesnog mišljenja, najbliži su tragičnom osećanju života. Interesuje me da s današnjeg aspekta, sa istorijskom distancom, mogu da se poigram našim vekom. Postmoderna nas je oslobodila terora stilova i doslednosti. Isidora se uvek pozivala na otvorenu umetnost a univerzalni principi igre uvek nose slobodu. Ja volim osveštenu, pametnu igru, ali i igru koja nas uzbuđuje. Imaginacija i snoviđenja igre pružaju nadu u lepši i bolji svet. Makar samo intimno.

Kako ste doživeli muziku Ivane Stefanović i koji su ostali vaši saradnici?

– Kompozitor *Isidore* Ivana Stefanović dala je originalnu i izuzetno inspirativnu muziku. Ašhen Ataljanc, iako mlada, igra Isidoru do smrti. Studiozna i inteligentna Ašhen, ovu ulogu shvatila je kao novi izazov. Konstantin Kostjukov, ruski igrač i član Narodnog pozorišta, igra sve tri velike ljubavi Isidore: Krejga, Singera i Jesenjina. Ovaj divni igrač već je uneo nove impulse u naš balet. Vizuelizaciju predstave kreiraju dve mlade talentovane umetnice: Bojana Ristić radi scenografiju, a Angelina Atlagić kostime. Vesna Lečić je asistent koreografa. Ekipa koja se okuplja oko određenog projekta veoma je bitna, budući da je teatarska igra kolektivni čin. Isidora Dankan je otvorila puteve modernog baleta i igre, individualizovala suštinu igre i ponudila nam slobodu da dođemo do sebe. Međutim, u ovo vreme znakova treba mnogo umeća da bismo pronašli pravi kôd predstave – rekla je na kraju Jelena Šantić.

Večernje novosti, 1992.
Vreme odumiranja³⁸⁶

Kod nas je u toku borba modernog i ruralnog koncepta novog vremena.

U ovom trenutku svu snagu ulažem u stvaranje Instituta za istraživanje i izučavanje igre.

UMETNIK je pre svega okrenut svom poslu i ima sopstveni način izražavanja onoga što prima iz sveta oko sebe. Ali postoji granica kada umetnički izraz nije dovoljan, kada je potrebno da se angažuje na drugi način. Primoran je da se oglasi javnom rečju, protestom. Naši umetnici su danas u takvoj situaciji, i sama podržavam tu vrstu delovanja. Kod nas je u toku borba modernog i ruralnog koncepta novog vremena.

Ovako ocenjujući ulogu umetnika u vreme „buke i besa”, balerina Jelena Šantić nastavlja naglašavajući da je na strani modernog, na mirovnjačkim principima zasnovanog sveta. U prilog tome govori i poslednji projekat Jelene Šantić. Neposredno po povratku iz Francuske, gde je učestvovala, kao jedini jugoslovenski predstavnik, u radu Evropske lige instituta umetnosti u manastiru Pont-a-Muson, inače evropskom centru modernog baleta, punom parom je počela u Beogradu rad na stvaranju Instituta za istraživanje i izučavanje baleta, prvoj instituciji ove vrste kod nas.³⁸⁷

– Mi smo jedna od retkih zemalja Evrope u kojoj ne postoji visoko obrazovanje za igrače i one koji teorijski žele da izučavaju igru. Kao takvi smo bili zanimljivi sa svojim iskustvima na skupu *ELIA* u Pont-a-Musonu. A od neprocenjive je važnosti ono što sam tamo čula od ljudi iz sveta koji imaju drugačija iskustva. Mislim da je poslednji čas da naši baletski umetnici, a imamo dosta mladih i talentovanih ljudi, dobiju šansu da uz pomoć visoke škole stvore jedan kreativniji odnos prema umetnosti igre.

Da li je na skupu bilo reči i o umetnosti u izolaciji?

– Kako da ne! Moja druga tema je bio embargo u kulturi; čula sam i nekoliko izlaganja o odnosu politike i umetnosti, o njihovom neminovnom prožimanju. Moja teza je bila jasna. Politika se do te mere infiltrirala u umetnost da smo mi potpuno onemogućeni. Umetnost bez komunikacije je mrtva, a mi smo umetnički trenutno u fazi odumiranja. Mogu reći da su ljudi imali puno razumevanja za našu situaciju. Bili su spremni da nam pomognu, baletski svet je internacionalno nastrojen. Oni ne žele da umetnost strada, jer je smatraju dušom sveta. Isto tako, svi smo bili jedinstveni u stavu da se oružjem ništa ne rešava. Činjenica da su na skupu *ELIA* bili predstavnici istočnih i zapadnih zemalja pokazuje da postoji zajednička težnja ka oslobađanju od tereta ideologije, a to što su me izabrali za koordinatore *ELIA* za Bugarsku, Rusiju i Grčku govori da nismo stručno i umetnički diskvalifikovani, da smo potrebni Evropi.

³⁸⁶ Intervju vodila Dubravka Savić, *Večernje novosti* – Nedeljna revija, Beograd, 2. avgust 1992, str. 18.

³⁸⁷ Zajedno sa Jovanom Ćirilovim osnovala je Centar za novo pozorište i igru (CENPI) februara 1999.

Kakvi su sada vaši konkretni planovi u vezi sa stvaranjem Instituta, s obzirom na to da trenutak za takvu ideju ne izgleda najzahvalniji?

– Vrlo mi je važno da do Strazbura, gde se održava sledeći skup, počnemo nešto da radimo. Svet mora da shvati kako u ovako teškoj situaciji, u izolaciji, naš duh ne posustaje. Kako želimo napred, kako želimo da se uključimo u moderna evropska strujanja. Svet veruje u nas. Patris Šampion želi da se vrati u Beograd, u Francuski kulturni centar. Nemam nikakve megalomanske ideje. Neka to u početku bude sasvim skromno. Sa Miloradom Miškovićem u Parizu sam razgovarala o istraživačkim oblastima, o istorijskim korenima igre i baleta i evoluciji do danas, o antropologiji i sociologiji igre (ritualu, kolektivnoj tradiciji i individualnom izrazu), o filozofiji i psihologiji igre, o igri vezanoj za druge umetnosti... Insistirala bih na sasvim mladim istraživačima i igračima.

Da li je ovaj novi projekat stavio u drugi plan vaš balet Isidora čija premijera nikako da se održi?

– Od toga ne odustajem. Samo što to neće biti definitivno izvedeno u Narodnom pozorištu. Tamo nisam mogla da dobijem ni dva meseca kontinuiranog rada. Ansambl od 13 ljudi, solisti Ašhen Ataljanc i Konstantin Kostjukov su uložili veliki rad, Ivana Stefanović je odavno napisala originalnu muziku, *Isidoru* sam zamislila kao predstavu u duhu igre 20. veka, ali premijera nikako da se dogodi. Istovremeno, nije bilo problema za projekte upravnice Narodnog pozorišta Vide Ognjenović ili direktorke Baleta Lidije Pilipenko. U Narodnom pozorištu sam provela igrački vek, ali više ne želim da odlazim tamo. Premijera *Isidore* će biti na Bitefu 26. septembra.

Borba, 1992.

Darovi boginje Izide³⁸⁸

Ideja mi nije bila da dočaram igru Isidore Dankan, već da kroz pokrete izrazim njenu suštinu i smisao za osećanje tela, kao i sudar sa epohom u kojoj je živela.

– Isidora Dankan, kao fenomen dvadesetog veka, mit ženstvenosti, slobodne igre, novih prodora u umetnosti, inspirisala me je da sačinim predstavu gde će dominantna nit biti njen sudar sa epohom u kojoj je živela – kaže Jelena Šantić, prvakinja Baleta beogradskog Narodnog pozorišta, koja sada radi kao koreograf i baletski teoretičar.

Predstava, čiju je koncepciju i libreto Jelena Šantić pripremala vrlo dugo, boraveći i proučavajući građu u Njujorku, Moskvi i Parizu (gradovima značajnim za život Isidore Dankan), sada dobija završnicu u intenzivnim probama pred premijeru zakazanu za 25. septembar u okviru Bitefa. Glave uloge poverila je Ašhen Ataljanc (Isidora Dankan), Konstantinu Kostjukovu (koji tumači tri lika – tri ljubavi Isidorine) i Maji Kovačević (Izida). Uz njih, na sceni će se pojaviti još sedam igrača i šest učenika Baletske škole „Lujó Davičó”.

– Kada glavne uloge tumače igrači tako snažnih tela i gestualne moći daleko veće nego što ju je sama Isidora imala, morala sam da igru podredim njima –

³⁸⁸ Intervju vodila Spomenka Jelić, *Borba*, Beograd, 11. septembar 1992.

objašnjava Jelena Šantić, koja uz libreto i koreografiju radi i režiju predstave. – Jer moja ideja i nije bila da dočaram igru Isidore Dankan, već da kroz pokrete izrazim njenu suštinu i smisao za osećanje tela, koje je imala. Ceo sadržaj predstave – u kojoj se javljaju određeni akcenti vezani za prelomne trenutke njenog života, što na kraju kulminira u jedan tango smrti – povezuje boginja Izida, čije kretanje i prisustvo u događanju na sceni ima simboličan karakter. Jer ime Isidora izvedeno je iz staroegipatskog i grčkog izraza „Izis daron” što znači „Darovi boginje Izide”.

Posle premijere u Ateljeu 212, ova predstava bi – kako kaže Jelena Šantić – trebalo dalje da živi na nekoj od beogradskih scena, verovatno u Jugoslovenskom dramskom pozorištu. *Isidora* treba da bude uključena u program Uneskovog obeležavanja njene godišnjice, krajem ove i početkom sledeće godine u Parizu, Moskvi i Njujorku.

– Uočljivo je da su na čelo gradskih struktura došli ljudi koji žele da naprave izvesna pomeranja napred, na svim nivoima – dodaje Jelena Šantić. – To se vidi i u njihovom odnosu prema Bitefu pod embargom, koji izuzetno podržavaju i koji zaista treba održati. Njihova uloga je, u ovom trenutku, veoma važna. Jer u naš glavni grad počela je da se „uvlači” i nameće izvesna supkultura, i to u delove i prostore gde joj ranije nije bilo mesto. Mi moramo iz Knez Mihailove ulice iseliti kvaziizvođenja narodne muzike. Smatram da se patriotizam ne izražava kičom. Svako od nas mora da se bori za podizanje nivoa življenja, dakle, i kulture u ovoj sredini.

U tom kontekstu može se tumačiti i napor Jelene Šantić da u Beogradu osnuje institut za istraživanje igre, pod pokroviteljstvom Evropske lige za umetnost čiji je član. A na predstojećoj konferenciji Lige u Strazburu, koja će se održati od 9. do 11. novembra, Jelena Šantić želi da obavesti članove da je takav institut osnovan kod nas, uz opasku: „Evo šta smo mi uspeali da uradimo, uprkos embargu”.³⁸⁹

Dug Sarajevu

Premijera *Isidore* za mene predstavlja vraćanje duga sarajevskim kolegama. Direktor sarajevske Drame i baletski kritičar Darko Lukić mi je kroz razgovor mnogo pomogao. Bili smo u redovnom telefonskom kontaktu dok su postojale veze sa Sarajevom. Znam da nije želeo da ode iz svog grada, da je ostao tamo i da radi. Jer pre nekoliko dana saznala sam da su u sarajevskom pozorištu čak imali i dramsku premijeru. Putem radio-amatera poslala sam mu poruku. Dobila sam odgovor da je dobro – ništa više.

Nada, 1992.

Korak ka novom svetu³⁹⁰

Ono što je meni bilo zanimljivo jeste povezanost igre Isidore Dankan i njenog privatnog života. Njena igra, koja je ipak bila amaterska, ne može se odvojiti od njene prirode žene, probojne, otvorene i slobodne, ali i žene koja je robovala muškarcima – kaže Jelena Šantić o igračici koja je obeležila dvadeseti vek i kojoj je posvetila svoju predstavu *Isidora*.

³⁸⁹ CENPI (Centar za novo pozorište i igru).

³⁹⁰ Intervju vodila Duška Maksimović, *Nada*, Beograd, 1. novembar 1992, str. 12.

Posle neuobičajeno dugovečne igračke karijere (trideset godina na sceni), primabalerina Narodnog pozorišta u Beogradu Jelena Šantić na ovogodišnjem Bitefu imala je svoj koreografski debi. Predstava *Isidora*, koju je radila na muziku Ivane Stefanović, doživela je prave ovacije. Oni koji precizno pamte, setiće se da je u svojoj karijeri ova umetnica debitovala ravno tri puta: kao mlada baletska nada, zatim u filmu *Zvižduk u 8*, u kojem je bila partnerka tada neprikosnovenog Đorđa Marjanovića, i sada, kao koreograf celovečernjeg baleta.

Za ovu priliku vas, sasvim prirodno, pitam: zašto baš Isidora?

– Sve je počelo pre dve godine u Parizu kada sam otišla na Per Lašez da vidim grob Isidore Dankan. To je skroman, mali grob u jednom uglu, koji sam jedva pronašla. Onda sam u Unesku u Parizu čula da se otvara kovčeg s njenom zaostavštinom. Bratanica Isidore Dankan, koja je sada u poodmaklim godinama, dala je Unesku kovčeg sa stvarima svoje tetke koje još niko do sada nije video. To je bio razlog što su ova i sledeća godina u svetu posvećene Isidori Dankan.

Njen fenomen, međutim, van ove atrakcije, shvatila sam kao inspiraciju za istraživački rad. U svakom periodu ovoga veka Isidora se drugačije posmatra, dobija na značaju ili gubi. Ono što je meni bilo zanimljivo jeste povezanost njene igre i njenog privatnog života. Njena igra, koja je ipak bila amaterska, ne može se odvojiti od njene prirode žene probojne, otrovne, slobodne, ali i žene koja je vrlo robovala muškarcima. Nju su, recimo, ostavljali svi njeni muškarci, što je vrlo čudno za osobu koju su obožavali i kraljevi i najobičniji svet.

Je li to bio razlog što ste se odlučili za mozaičnu, gotovo načinom filmske montaže rađenu predstavu?

– Da. Jer praviti predstavu o fenomenu znači uskratiti sebi mogućnost da se u nju stavi „sve”.

Kako je pao izbor na mladu zvezdu našeg baleta – Ašhen Ataljanc?

– Za lik Isidore nije važno samo rekonstruisati njen stil. Jer škole koje se bave njenim načinom igre postoje svuda u svetu gde je Isidora igrala: u Americi, Rusiji, u Pragu, Parizu i Engleskoj. Meni je bila važna njena ukupna aura, a nju je mogla da donese samo ličnost koja je i sama ima. A Ašhen je ima.

Koji je smisao škola koje ste pomenuli?

– One se bave Isidorom, pronalaženjem njenih zaboravljenih stvari, obožavanjem prirode, obožavanjem sopstvenog tela... To je zanimljivo, ali za kraj ovog veka nedovoljno. Makar i zbog toga što na kraju milenijuma, ako hoćemo da se vratimo prirodi, s iskustvom dvadesetog veka, to je sasvim drugačije.

Isidora Dankan bila je neposredni svedok velikih društvenih obrta s početka veka. Kako ste sa tim delom njene biografije izašli na kraj?

– Bila je bukvalno gladno dete San Franciska pa je zato, kasnije, želela da pomaže, pre svega deci, ali i svima drugima. Mada, nikada do kraja to nije mogla da učini. Tako sam morala da svodim jezik predstave i da neke činjenice iz života Isidore Dankan dajem samo u naznakama. Njena pomoć, recimo, za

vreme balkanskih ratova, u Santa Kvaranti u Albaniji, pogibija njene dece, njena užasna samoća, isečci su jedne bogate biografije od koje bi se, sigurno, mogla napraviti predstava od pet-šest sati. Pokušavala sam da na osnovu znakova zaoštirim njen odnos prema građanskom društvu. Ono što je najčestitije u njenom životu jeste svakako njen odnos prema siromašnima i deci, a ostalo je deo njenog marketinga.

Šta se smatra Isidorinim znakom u igri ovog veka?

– Mekoća njenih ruku, izražajnost šake, tzv. padajuće šake, lebdeće telo. Šaka u igri daje izražajnost, ona je kraj tela, dovršava pokret i daje mu tvrdoću ili mekotu. Po položaju šake poznavaoici mogu da utvrde kom periodu pripada neki balet. Isidora nije imala veliku tehniku nogu. Naprotiv, svoju igru bazirala je na izražajnosti gornjeg dela tela što je usvojio moderan balet. A preko čuvenog koreografa Mihaila Fokina, koji je usvojio tu tzv. padajuću šaku, Isidora je uticala i na klasičan balet.

Zahtevnost predstave i ličnosti kojoj je posvećena u nekoj je vrsti nesklada sa oštrim rečima koje javno upućujete ovdašnjem baletu. Kako ste u takvim okolnostima odlučili da radite Isidoru?

– Uzela sam najbolje igrače. Sve su to solisti Narodnog pozorišta a među njima i dve prave zvezde: Ašhen Ataljanc i Konstantin Kostjukov. Iako imam gotovo resignaciju u odnosu na pomake u našem baletu, ipak stalno očekujem da ovdašnji igrači mogu više. Ovom predstavom nastojala sam da ih nateram da otvore svoje rezerve, mogućnosti, jer ako toga nema – postoje samo „mrtva” tela i „mrtve” duše. Mene je gotovo do intrige zanimalo šta moje kolege još mogu, a rezultat je videla publika Bitefa.

Predstava Isidora je prvo najavljena kao projekat Narodnog pozorišta, ali je premijera realizovana samostalno. Možete li da otkrijete šta se u međuvremenu dogodilo?

– U Narodnom pozorištu sam trideset godina i dobro ga poznajem, a pre svega volim. I mada još uvek igram *Nastasju Filipovnu*, sigurno je da dugo, dugo ništa u tom pozorištu neću više raditi. Kada su me zvali da u Narodnom radim *Isidoru*, pristala sam jer sam pre svega u tom pozorištu videla ljude sa kojima mogu da sarađujem. A kada je rad počeo, stalno je odlagana premijera. Tako je bilo od oktobra prošle godine. Premijera je nekoliko puta pomerana, nastalo je pravo mrcvarenje projekta.

Bila sam zaprepašćena nesolidnošću, gubitkom novca, lažima... I poslednje što se dogodilo, i zbog čega sigurno neću dugo ući u to pozorište, jeste da su najveći problemi za predstavu nastali onda kada je republičko Ministarstvo kulture dalo pristojan novac za predstavu. Predračuni Narodnog pozorišta za kostime *Isidore*, na primer, bili su duplo veći nego što smo morali da ih platimo kada smo krenuli kao samostalni projekt. Logika je, izgleda, da je dobro što manje raditi za malu platu. Zato nije ni čudo što su prošle godine u Narodnom pozorištu bile samo dve premijere: jedna upravnice pozorišta Vide Ognjenović, druga direktorke Baleta Lidije Pilipenko.

Šta se u svetu događa sa tako kabastim „mašinerijama” kao što su nacionalni teatri?

– Oni više gotovo da i ne postoje. Postoji ih ukupno dva ili tri. Konformizam Narodnog pozorišta je neizdrživ. Obaveštena sam da polovina ukupnog budžeta za kulturu ide u ovo pozorište, a rezultati su skromni.

Poznato mi je da ste se, posle devetomartovskih događaja, zalagali za obustavu rada u pozorištima i kulturi. Šta je izmenilo taj vaš stav?

– U najmanju ruku sam bila potresena kada sam to veče videla tenkove na našim ulicama, uperene u nas. Bila sam među prvim zagovornicima ideje da pozorišta stanu. Kako su se stvari dalje razvijale i kako je Centar za antiratne akcije, kojem pripadam od osnivanja, počeo da pomera svest ljudi, sporo, doduše, ali ipak... – počela sam da razmišljam o Isidori Dankan koja, u krajnjoj liniji, nosi slobodu i probojnost, koja je za vreme ratova svoga doba igrala i pomagala izbeglicama, otišla u Rusiju da vidi novo društvo koje se stvara. *Isidoru* sam htela da priključim našim stidljivim koracima ka novom svetu. To je moj doprinos našim slabašnim znacima da smo još živi. Zbog toga je morao da postoji i Bifef ove godine.

Ovom predstavom kao da pokušavate da ne priznate sve što nam se događa: od rata do embarga i isključenja iz OUN.

– Neću to da priznam. Neću da priznam i nikada nisam priznavala nijednu silu. *Isidora* je moj protest. A sledeći će biti prava vizantijska drama.³⁹¹

Utisci posle predstave

***Isidora* – od strasti do estetike³⁹²**

SLAVICA SIMIĆ: Ova predstava je nešto što nećemo skoro ponovo doživeti. Nešto što ja neću doživeti skoro. Toliko je lepo. Oduševilo me je, jednom rečju.

GĐA ZOTOVIĆ: Mogu da kažem da mi se svidelo.

IVANA: Divno, savršeno, svidelo mi se. Svidela mi se kostimografija. Muzika mi se nije dopala.

Dr DRAGAN ILIJEVSKI: Moram priznati da mi se predstava jako dopala. Ašhen je i ovog puta pokazala svoj bujan i nesvakidašnji temperament, ali mislim da njoj više odgovara još temperamentnija muzika i predstava. Mislim da ima previše lirizma, a njenom bujnom i strasnom temperamentu to nekako ne odgovara. Mislim da je trebalo još strasnije, još temperamentnije postaviti muziku. Muzika je malo tananija, na momente čak i dosadna, tako da junaci predstave nisu mogli potpuno da pokažu tu svoju temperamentnost. Bilo je male nesigurnosti oko one dece. Sve u svemu, jedan lep doživljaj. Ja sam sve vreme posmatrao Ašhen koja je zaista briljantna i mislim da joj više leže strasne predstave sa više dinamike, temperamenta, a manje ovako lirske, plačljivije note i plačljiviji detalji. Muzika bi morala mnogo više da se prilagodi temperamentu Ašhen.

³⁹¹ Nije nađen materijal koji bi govorio o tom planiranom projektu.

³⁹² Bilten Bifef pod embargom, Atelje 212, Beograd, 26. septembar 1992, str. 10–11.

JOVAN: Volim Konstantina Kostjukova. Međutim, igrači nisu u dovoljnoj meri iskorišćeni.

TANJA ČOLOVIĆ: Savršeno. Koreografski, igrački, estetski, predstava je savršeno urađena. Ne bih opširnije da komentarišem.

VASJA: Divno je.

VLADIMIR RACKOVIĆ (muzičar): Meni se predstava dopala. Mislim da je to nešto najbolje što u ovom trenutku može da ponudi beogradski Balet. I mislim da je, da bi jedna ovakva predstava mogla da se pojavi, u svim njenim elementima, u svim njenim segmentima – potrebna elita. Na nivou kompozicije, igrača, kostima, i svega ostalog, potrebna je vrhunska saradnja. Kada bismo cepali dlaku na četvoro mogli bismo možda da nađemo nekakve zamerke, ali mislim da je u ovom trenutku to mnogo manje važno od istančanosti, prefinjenosti i ambicioznosti s kojima se zaista pristupilo ovom projektu i verujem da bi svako od nas poželeo da ima puno ovakvih predstava. Ali moguće je da je libreto najtanji deo ove priče, jer hronološko predstavljanje života Isidore Dankan nije njena osnovna komponenta. Moguće je da je to trebalo za nijansu pojačati, ali sve u svemu, ovo je izvanredna predstava i za mene je jedan od favorita ovogodišnjeg Bitefa.

SLAĐANA: Divna je po svemu.

MILICA GRAHOVAC: Lepo je, samo da je malo kraće, bilo bi još bolje.

ANONIMNI KOREOGRAF: Predstava je interesantna po tome što se jedna klasična balerina odlučila na ovakav poduhvat s obzirom na to da treba fantastično dobro poznavati moderan pokret da bi moglo da se uradi nešto. To je sve. Meni se nije dopalo.

DRAGOMIR ZUPANC:³⁹³ Sećanja sa ove predstave ostaće još dugo urezana u našu memoriju. Muzika, balerine, uopšte cela postavka je prava. Mislim da će predstava dugo živeti.

HAMDIJA DEMIROVIĆ: Pa, ne znam šta da ti kažem. Pa, dopada mi se, ali šta sad to da... kako to sad da... Ovako si me uhvatila navrat-nanos. Ne mogu, stvarno...

SLAVICA VUČKOVIĆ (novinar): Dobro je što se i to pokušava. Posle *Mitova Balkana* i posle *Magbet traži Magbeta* dobili smo jednu visoko estetizovanu predstavu, možda preestetizovanu za kič toga doba i tog vremena. To je dramaturški sasvim solidno urađeno. Ašhen se potpuno opravdala u potpuno novom žanru. Sve u svemu, preporučiću predstavu svima.

* * *

³⁹³ U transkripciji razgovora navedeno je Zubac; radi se o Dragomiru Zupancu, reditelju.

BORKA PAVIĆEVIĆ³⁹⁴ (utorak, 29. septembar): Jelena Šantić, pobunjena i agilna, napravila je predstavu o Isidori Dankan (Ašhen Ataljanc) sa mnogo razumevanja prema 'mirnijem' delu Isidorine ličnosti i sudbine. Dugo je plela priču između crvenog i belog šala. I raznih muškaraca. Moram se setiti *Anite Berber* Nade Kokotović. Pobunjene do kraja. I tragičnije, naravno. Isidoru je slučajno, ili zakonomerno, udavio upetljani šal, Anita je, radikalna do kraja, suprotstavivši se svemu, sama sebe, svesno, privela tragediji i smrti. Dok gledam Ašhen mislim o Anici Savić Rebac (Sveta Jovanov mi je predložio da napišem nešto za TV Novi Sad)...

BRANISLAV JAKOVLJEVIĆ:³⁹⁵ Predstavama *Isidora* Jelene Šantić i *Hardcore transsex one-man show* Milana Delčića Beograd je dobio po jednu atraktivnu predstavu u svojoj vrsti. Balet Jelene Šantić tehničkom perfekcijom i vizuelnom privlačnošću odskače od svega što se na vrhovima prstiju trenutno kreće beogradskim scenama.

Tematski razgovori povodom predstave

Okrugli sto: Kruta kičma i erotski marš³⁹⁶

Razgovor sa stvaraocima predstave *Isidora*

DUBRAVKA KNEŽEVIĆ: Dobar dan i dobro došli na šesti okrugli sto Bitefa pod embargom. Retka je prilika da na Bitefu imamo – a ne sećam se da smo je tokom proteklih 26 godina uopšte imali – baletsku premijeru, upravo rađenu za ovaj festival. Igrom slučaja, ili namerno, to se dešava upravo na ovom Bitefu, Bitefu pod embargom. Ja bih odmah prešla na osnovne teze ovog razgovora. Još od prvog razgovora na okruglom stolu, sa Ljubišom Ristićem, govorili smo o dramaturgiji. Libreto je oblast koja se vrlo malo i veoma površno dotiče tokom studija dramaturgije, iako se na tim studijama vrlo dobro uči kako se piše drama i filmski scenario. Profesionalnog libretistu u Jugoslaviji nemamo; ja se nadam da ćemo ga jednog dana imati. Moj osnovni cilj cele priče o dramaturgiji jeste da se iznađu ljudi, da se iznađu snage da se te zapostavljene oblasti dramskog spisateljstva razviju i u ovom, kako Jovan (Ćirilov) kaže, istočnom delu bivše Jugoslavije. U predstavi Dejana Pajovića imali smo dramaturga, u predstavi, odnosno, baletu *Isidora* dramaturga nema, postoji koreograf koji je ujedno i autor libreta. Dakle, moja osnovna teza, odnosno osnovno pitanje jeste šta je zapravo bila najveća poteškoća jednom koreografu da iz života koji obuhvata dobar deo vremena izdvoji one punktove, one sekvence koje će ući u sastavni deo samoga baleta.

Koje su to osnovne poteškoće na koje nailazi jedan libretista, pogotovo ako se u tom poslu, u ovako velikoj formi, okušava prvi put? Zatim, ono što je druga teza za razgovor jeste iskustvo klasičnog baleta i nešto što bi se moglo nazvati baletom postmoderne. Šta je u tom smislu predstavljalo poteškoću za koreografa i za plesače, pošto su oni svi plesači sa klasičnim baletskim obrazovanjem? I najzad, pošto su tu još dvoje autora ove predstave, to je povod za treći momenat

394. „Bečka šnicla za mamu lbi”, Dnevnik, *Borba*, Beograd, 3–4 oktobar 1992, str. XIX.

395. „Pozorište sudbine. Od defekta do efekta – Bitez pod embargom”, *Književne novine*, Beograd, 3. oktobar 1992, str. 7.

396 Bilten, Bitez pod embargom, Atelje 212, Beograd, 26. septembar 1992.

u ovoj diskusiji – njihovo iskustvo sa ovakvom vrstom baleta. Budući da Ivana Stefanović ima vrlo mnogo iskustva u pozorišnoj muzici, ono što bi bilo interesantno jeste šta je to novo i šta je to drugačije što se u ovom baletu desilo. Naravno, to je i pitanje za scenografa. Pa, evo, da krenemo od Jelene.

JELENA ŠANTIĆ: Prvo pitanje, koje je verovatno i fundamentalno za razvoj cele predstave, za razvoj razgovora i okupljanja ekipe oko nekog projekta, odnosi se na idejnu osnovu koja se pre svega realizuje kroz libreto i kroz ono što je buduća predstava. Tu se uvek postavlja pitanje, u današnje vreme, sa koje strane prići, jer moderan balet, u savremenom viđenju – na kraju veka – ima nekoliko aspekata. Imate koreografe koji se bave samo telesnim izražavanjem, gde samo telo sobom govori, zatim imate koreografe koji se oslanjaju samo na konceptualno, a imate i neke koji samo koriste već postojeće jezike, jer vrlo je teško pronaći sasvim novi jezik. Oni vole da koriste ono što je klasičan ili moderan jezik, stvarajući novu dramaturgiju. To je ono za šta mi se čini da je poslednjih godina započeo Bežar, koristeći klasičan jezik, a pre toga i Balanšin. Znači, imamo nekoliko pravaca. Ono što je ruski balet ostavio jesu drambaleti, koji nam deluju danas veoma arhaično, jer oni bukvalno prepričavaju priču. Radeći na *Isidori*, koja je za mene i kao fenomen i kao tragična figura dvadesetog veka igre bila poseban izazov, javili su se, naravno, problemi kojim putem poći iz njenog tako bogatog života, a da se ne upletem u mrežu narativnosti, što sam svakako pokušavala da izbegnem. Pošto volim fragmentarnosti u predstavi, opredelila sam se za fragmente njenog života koji, smatram, čine jednu celinu.

Mene je, kao libretistu i dramaturga ove predstave, najpre to interesovalo. Niti koje sam pokušavala da osmislim za ovu predstavu bile su i njen život, i taj tragični kôd, i sve te njene suprotnosti koje možda nisu još dovoljno izoštrene u predstavi. Za mene je Isidora bila simbol neke ptice, žene koja je prohujala kroz vreme dvadesetog veka. A što se drugog pitanja tiče – klasičan balet i klasično obrazovanje: u Beogradu, da se odmah razumemo, nemamo školu modernog baleta. Kod nas postoje istraživačke grupe, kao one koje vode Dejan Pajović ili Sonja Vukićević, što je za mene veoma interesantno, jer vrlo cenim svoje kolege koji žele da unesu nešto novo, bar što se tiče novog teatra koji se potpuno oslobađa. Naše obrazovanje u Beogradu je uglavnom klasično, sem za one koji su imali više mogućnosti, interesovanja, želje, više putovanja ili susreta sa drugim školama. Ja sam vrlo mnogo putovala, tako da ne mogu da kažem da imam isključivo klasično obrazovanje, ali naši igrači su u osnovi samo klasično školovani. Ipak, oni usrdno žele da pronađu šta je to nešto drugo što ni na jednom planu ne može da se sretne u beogradskom baletu. U beogradskom baletu se, recimo, ne vidi nikakav pomak. Šparemblek je, doduše, svojevremeno uneo jednu novinu, ali to je teško nazvati savremenim baletom. Malopre sam objašnjavala da upravo savremeni balet ima ogromne mogućnosti danas. I to sam imala na umu kada sam birala igrače, a pre svega protagoniste – što je jako važno za predstavu jer se idejni projekat radi i u odnosu na igrače.

Što se tiče saradnje sa Ivanom Stefanović – to je pre svega njen autorski rad, a to isto važi i kad radite sa kostimografom i scenografom. Bojana Ristić je sada u Americi, pa je uključen Milivoje Stojanović kao koscenograf koji je perfektно razradio njenu ideju. Međutim, za predstavu je veoma bitan izbor igrača, jer predstavu, na kraju krajeva, iznose igrači. Birajući ih, naravno, opredelila sam

se pre svega za Narodno pozorište, jer mi se čini da tamo postoje najraskošniji talenti. To je jedino mesto gde mi imamo sakupljenu veliku bazu igrača, ali klasično obrazovanih, sa velikom željom da, pre svega, otvore sopstvene puteve.

To uopšte nije lako, pogotovu što je Isidora na potpuno drugim osnovama osmišljavala sopstveno telo. Moramo razumeti to njeno poimanje koje srećemo u bezbroj knjiga i tekstova koje je ona pisala. Žao mi je što mi nismo imali para da objavimo poseban program, jer ja sam sakupila sve zapise o Isidori i kritike iz njenog vremena. Mi danas stvarno možemo govoriti samo o jednom utisku o Isidori, bez idealizacije. Ali ono što je izvesno jeste da je njeno poimanje igre, s današnjeg stanovišta, zapravo, sasvim naivno. Možda u toj naivnosti – da je bitna samo duša – postoji neka lepota. Ali kada to danas kažemo, onda deluje kao neki opšti stav. Ašhen je, kao mlada osoba, bila zainteresovana da otvori taj duševni aspekt – svoje sopstvene prostore. Što se tiče telesnog i što se tiče škole, mislim da će biti potrebno još mnogo vremena da igrači shvate čega se sve moraju osloboditi, a to je – pre svega – da je klasično baletsko telo kičma, i da estetika i tehnika tela idu iz kičmenog stuba, iz harmoničnosti i koordinacije tela, što se postiže u toj savršenoj estetici, ali što na kraju postaje ograničavajući faktor. To se zna, to su toliko poznate stvari... Kako naša škola stvarno nije dobra škola baleta, ona doprinosi nečemu dodatno lošem: umesto da se preko klasične igre maksimalno oslobodi telo, kako se to radi u svetu, gde se postižu još čudesnije forme, kada kičma nije blokirana ni kruta, nego je samo čvrst oslonac i savitljiva, naša škola čini, nasuprot tome, da se potpuno blokiraju igrači. Oni iz nekog svog saznanja strašno žele nešto drugo, i tu se suočavaju s težinom shvatanja da se telo ne ponaša stalno po tom jednom kanonu ili šemi, da iz te kičme moraju poći drukčiji pokreti i da u tom smislu postoji jedan potpuno novi put. Tu je rad na baletu *Isidora* bio vrlo značajan, jer se suprotstavio tom amaterizmu. Mene uopšte nisu interesovale rekonstrukcije – time se drugi bave, i takve škole nemaju mnogo uspeha. Taj problem sam dodirnula u predstavi jedino u sceni sa decom. Ta deca samo pretrče, nestanu i Isidora opet ostaje sama... Šta je u stvari uspeh Isidore? Ona je oslobođenjem svoga tela, idejom da možeš igrati prema svojoj duši, kako želiš, pronalazila svoj jezik, mada, ipak, prepoznavamo i njenu određenu simboliku zemlje, neba itd. Ona je uticala na Fokina. Balanšin ju je mrzeo i govorio da je ona „prasica s debelim nogama”. Ašhen stvarno ne liči na takvu Isidoru. Predstava bi svakako bila drugačija da postoji neka balerina koja deluje, kao što kaže Balanšin, kao „prasica” a da bude fantastična. Današnja estetika to ne podnosi, a mi nemamo ličnosti na kojima bismo bazirali tu strašnu ironiju. Taj sukob u današnje vreme više ne postoji. Postmoderni teatar je otvorio mogućnosti tog prožimanja stilova, uticaja, što je, za one koji znaju da prepoznaju i koriste te mogućnosti, velika sreća...

DUBRAVKA KNEŽEVIĆ: Ivana, kakva su vaša iskustva u radu na ovoj predstavi?

IVANA STEFANOVIĆ: U baletu ih nisam imala, ali nešto drugo jesam, i verujem da je tu bio srećan spoj između Jelenine zamisli i onoga što sam ja mogla da realizujem. To je iskustvo u različitim vrstama muzike – u ozbiljnoj muzici, u scenskoj muzici, tj. apliciranoj muzici nanetoj na reč ili scenu, tekst, i iskustvo u nečemu što danas, uslovno, zovemo radiofonska umetnost, što je izvan uobičajenog koncepta i oslanja se na tehnologiju savremenih medija. Dakle, to su nekakva tri elementa koja, sticajem okolnosti, imam u svom iskustvu. Novo je bilo to što sam

u prvom susretu sa Jeleninim libretom shvatila da će takav libreto, tako reinterpetirana ličnost Isidore Dankan, meni dopustiti mogućnost da upotrebim sva svoja iskustva. Ta odluka je za mene bila izuzetno dragocena; mislim da je ona rešila osnovni kôd muzičkog dela predstave, jer sam se opredelila za postmodernističku slobodu, nisam smatrala da imam bilo kakva ograničenja.

Onda kada mi je trebala neka stilska situacija, ja sam za njom posegnula; onda kada mi je trebao citat, kao dokumentarni materijal, ja sam ga uzela i radila sa njim ono što sam mislila da treba; kada sam smatrala da treba govoriti savremenim reskim jezikom, ja sam se njime poslužila. Dakle, skinula sam svaku vrstu stilske ograničenja. Naravno, jako je bila važna faza u kojoj smo Jelena i ja čitale njen libreto. On je bio vrlo inspirativan, ali moram da kažem da je bilo i nekih malih detalja u kojima se nismo složile. To prosto kažem zato što mislim da je to vrlo dobro – prorađivale smo koncept zajedno, tu ličnost videle smo najmanje sa četvero očiju, što je uvek mnogo bolje. Normalno, neću reći u čemu se nismo složile, to su sasvim mali detalji, ali hoću da kažem da smo u toj fazi imale vrlo kreativne trenutke. O fazi samog rada nije naročito zanimljivo govoriti, ona je bila duga i veoma komplikovana, to spada u tehnologiju i to nije potrebno iznositi. Međutim, ono što je jako dragoceno, i što vas verovatno zanima kada se govori o baletu, jeste vrlo zanimljivo iskustvo kada kompozitor u jednom trenutku prestane da bude vlasnik svog produkta, i vidi kako taj produkt ide na dalju interpretaciju, u ruke sledećih ljudi – u ovom slučaju to su bili igrači i, naravno, Jelena kao koreograf.

Dakle, u tom procesu bilo je nekoliko vrlo bitnih i uzbudljivih stepenika. Gledala sam kako igrači interpretiraju pasaže moje muzike na način koji je meni ponovo, u novoj povratnoj sprezi, vraćao jedan novi uvid čak i o samoj muzici. Dakle, jedan vrlo komplikovan proces, za mene vrlo umetnički uzbudljiv. Mislim da je u tom smislu iskustvo sa *Isidorom* bilo zaista neponovljivo.

JELENA ŠANTIĆ: Ivana i ja smo saradivale i ranije, na nekoliko velikih predstava – *Nastasja Filipovna*, *Orestija* – i znamo se dugo, pa je postojala velika obostrana želja za zajedničkim radom. Jedino što sam ponekad želela i molila bilo je da nešto bude malo kraće ili malo duže, jer Ivana je toliko jak i autentičan kompozitor, da nikako nisam želela onu primenjenu muziku, kada koreografi baletizuju stvari i traže od kompozitora da na tu baletizaciju komponuju. Nasuprot tome, ja sam mislila da Ivanina muzika apsolutno mora da bude ono što je Ivana, a da ja treba da se nađem u tom spoju, a ne da Ivanu usmeravam na baletski način. Čini mi se da je to mnogo bolja varijanta, da je muzika tako autohtona.

MIRJANA ZDRAVKOVIĆ (kritičar): Ja bih se upravo osvrnula na svu težinu pisanja baletske muzike, jer je ovde, u odnosu na ovu predstavu, muzika morala da posluži koreografu za vrlo složeno koreografsko delo. Pošto predstava obuhvata veoma dugačak period života Isidore Dankan, to je podrazumevalo razne stilove i, naravno, pitanje vremena tih muzičkih sekvenci je bilo isto tako veoma značajno. Međutim, od presudnog značaja je, ipak, stil koji bi pokazivao samu ličnost Isidore Dankan i ono što je ona nosila tom ličnošću, a, s druge strane, doba, sredinu i atmosferu kroz koje se kretala. Na tom planu mi se čini da je najbliže ličnosti Isidore Dankan jedan deo, u prvoj polovini, gde ima vrlo mnogo konkretnih zvukova iz prirode – šum mora, vode, ptica, i svega toga. Oni delovi koji su komponovani na citatima, vešto snimani, davali su celokupnu atmosferu, ali mi se čini da se u prvoj sekvenci predstava najviše približila samoj ličnosti Isidore Dankan. Na nekim mestima

je veoma teško da kompozitor pokaže pravu boju zvukova, količinu instrumenata i čitavu atmosferu i stil, i da to nekako ujednači. Verovatno ste imali problema sa tim, jer vi ste ipak morali da ujednačite svoju muziku sa modernom vizurom.

ZORICA JEVREMOVIĆ: Moj vizuelni problem juče je bio u tome kako da pomirim ono što sam pročitala u katalogu o tome ko je Isidora Dankan – i ono što gledam. Ja sam posle dva-tri minuta, čini mi se, imala pravo razrešenje. Ašhen ne može ni po čemu da bude Isidora Dankan, pa zato ona i ne igra bosa. Dakle, ja sam gledala predstavu o jednoj ženi, jednoj plesačici i to što je ona i Isidora Dankan jeste samo jedan od mogućih kôdova, slojeva. Što se tiče muzike, dovoljno je videti susret Isidore Dankan i Gordona Krejga, čuti tu muziku: bila sam zapaljena i estetski uzbuđena. Samo taj deo kada sam videla, meni je bilo dovoljno da kažem da sam prisustvovala promociji bitefovske produkcije, bez obzira koje godine da se to zbilo – sedamdesete, osamdesete, ili danas.

MIRJANA ZDRAVKOVIĆ: Ja bih rekla nešto o samoj predstavi: htela bih da čestitam Jeleni Šantić. To je predstava koja ima celovitost i daje nam određenu sliku o Isidori kao ličnosti. Ovo što je rekla Zorica Jevremović, to je donekle tačno – Jelena ume lepo da govori, i mi posle onoga što ona kaže očekujemo nešto da vidimo. Međutim, ja bih pošla obrnutim putem, ja sam Isidoru Dankan, prema onome što sam pročitala (a pročitala sam njenu knjigu *Moj život*, i mnoge druge knjige koje su pisane o njoj), zamišljala, i stvorila neku svoju sliku o njoj, na osnovu onoga što sam učila kod Mage Magazinović, o slobodi pokreta i potpunoj plastičnosti tela, da su disanje, i čovekova ličnost, i pokret jedno, i da proističu iz njegovog unutrašnjeg bića. Sigurna sam da se Jelena suočila sa mnogim velikim problemima, među kojima je svakako bio i taj što naši igrači uopšte nisu vaspitavani na tehnicima i improvizaciji slobode, kako je zahtevala Isidorina igra, nego na jednoj strahovito rigoroznoj tehnici. Takva igračica je i prelepa, divna Ašhen Atljanc, međutim ona ne poseduje, ni po svom vaspitanju, ni po svojoj ličnosti, dozu plastičnosti ruku, naročito gornjeg dela – glava, vrat, ramena – i tu opuštenost, jer je ona, ipak, od najranijeg detinjstva vaspitavana na tehnici koja se strahovito razlikuje od improvizacija, ili potpuno slobodne tehnike ritmike jednog Žaka Dalkroza ili Labana, a sama Isidora je propovedala potpunu prepuštenost muzici, da telo samo pronalazi i improvizuje. To je sigurno velika teškoća. Pretpostavljam da je Jelena to sama osetila, ona je izabrala jednu od naših najboljih igračica, međutim, vaspitanje je vaspitanje. Ne možeš ti nekog da treniraš, od osme-devete godine, u jednom pravcu da bi sada dobio nešto u drugom pravcu. Isidora je bila apsolutno slobodna žena; ona je skinula sve, nabacila je hiton preko golog tela, igrala je gola i bosa, nije bilo ničeg što ju je sputavalo. Očajno je mrzela baletske patike. Jedino što je podnosila bio je hiton koji maksimalno oslobađa disanje, pokrete tela, ruku, nogu, vrata. Trudila se da i muzika na koju je igrala bude nešto novo, tako da je, uprkos zamerkama koje su joj davali razni akademski profesori svuda u svetu, ona bila ta koja je uticala na akademski balet, a ne on na nju... Inače, moram da kažem da mi se *Isidora* veoma dopada, mada smatram da to nije bitefovska predstava. Ne znam zašto ta predstava nije mogla da ide u Narodnom pozorištu, to me zaista iznenađuje, jer je to zaista predstava za Narodno pozorište i to za veliku scenu.

JELENA ŠANTIĆ: Htela bih da kažem samo dve stvari. Postoje škole i trupe koje se bave rekonstrukcijama, ali ja sam samo htela da dotaknem principe: mene

je interesovao Isidorin tragični kôd, sudbina njenog života i njenog sukoba sa estetikama toga vremena, ono što se vodi kao dekadencija s početka XX veka itd. Međutim, nikako ne smatram da jedno koreografsko delo, koje stvarno pokriva ogroman period kojim se bavi, i muzički i u koracima, treba da prati to vreme. Isidoru sam u nekim elementima dosegla samo na dva-tri mesta, jer ovo je njen život, a ne njen stil igranja; igranje sam dotakla samo u odnosu na prirodu, iz Šopena, i samo sam naznačila mogućnost ruku, nogu, tela kroz Vagnera. Ona nije celog života tako igrala, ona je samo na početku života igrala po uzoru na prirodu; kasnije je postala heroina. Tu, kad Isidora postaje heroina, Ašhen se mnogo bolje snašla i kada je dodat taj elemenat tragedije, ona je prosto volela da uđe u taj tragični Isidorin kôd. Ali ja baš nisam želela da se bavim stilom, jer nisam htela da se bavim ilustracijama. Rekonstrukcijama se bave drugi, to nam je nepodnošljivo za gledanje. Bila sam u tim školama, imam i video-trake: sve je to lepo, pogledaš, odeš kući i zaboraviš šta si video... Prosto je bilo nemoguće izbeći zamku i ne pružiti mogućnost Ašhen, koja ima tako mlado telo, od dvadeset i jedne godine, da omekša to telo danas. Mene je interesovala Isidorina tragika; koliko je njena igra pobeđivala tragediju kroz koju je ona prolazila – ta ostavljanja muškaraca, gubitak dece, odlasci. To je bilo ono što me je više interesovalo kao fenomen – njena životna snaga, a ne samo ilustrativnost.

MIRJANA ZDRAVKOVIĆ: Osećala sam potrebu da bude malo više reminiscencija na staru Grčku, pošto je Grčka toliko uticala na Isidoru. Istina, ona je Grčku videla mnogo kasnije, kad je već bila proslavljena i u Parizu, i u celoj Francuskoj, i u Nemačkoj, pa čak i Beču, ali njen brat, koji je bio crtač, njoj je crtao dok je još bila u Americi, tako da je ona stalno sanjala o Grčkoj. Možda je u *Isidori* trebalo da bude neka sekvenca sa igrom koja evocira upravo te starogrčke frizove, vaze...

JELENA ŠANTIĆ: Ja sam smatrala da je potpuno dovoljan pad šake u Vagneru, jer to je poznato. Fokin je to kasnije koristio. Ja sam već o tome govorila.

ZORICA JEVREMOVIĆ: Ja sada moram da napravim jedan šok-rez. Prvo naš autor napiše toliko mnogo, iscrpno i sjajno o tome šta će da nam predstavi; mi svi to čitamo, onda gledamo predstavu, pa onda ulazimo, na neki način, u praesejstiku, govorimo o nekakvoj Isidori, itd. Vratimo se na samu predstavu. Ako hoćete moje lično mišljenje, odmah bih rekla da je Isidora za mene, u ovom gradu, ili na Balkanu, mogla da bude samo Sonja Vukićević. Dakle, pošto ja nisam tako krenula, a verujem da bi svako od vas mogao da ima neku svoju Isidoru, mislim da je intelektualno krajnje pošteno da se vratimo na samu predstavu. Svi govore o tome ko šta zna o istoriji baleta, ili o samom životu Isidore Dankan, ali ono što je Ašhen, klasična primabalerina, koja igra u *Don Kihotu*, i koja je plesala čak pred jednim nesuđenim kraljem, sinoć pokazala nešto je sasvim drugo. Uspela je da sa tom kičmom, koja je prosto pripremljena za geometrizaciju scene, igra od struka naniže. To je za mene bilo igrački fascinantno. Setimo se kako ona drhti na sceni dok leži, i kako je ona izvela sve te pokrete koji su povremeno imali nekakve paraklasične momente. Kada uzmemo da je cela predstava postmoderna, moramo shvatiti da su svi citati uzeti tako da se prosto oni odigraju i izigraju. Eto, samo toliko.

ALEKSANDRA MOKRANJAC (novinarka): Žao mi je što niste štampali vaš libreto, bio bi, mislim, veliki pomak tako pratiti predstavu.

JELENA ŠANTIĆ: Žao mi je, nismo imali novca. Sada je embargo, znate.

IVANA STEFANOVIĆ: U svakom slučaju, imamo nekoliko propusta tehničke prirode, i ako bog dâ da se *Isidora* još igra, oni će svakako biti ispravljeni.

SVETLANA ĐOKIĆ: Ja hoću da kažem da smo sinoć na *Isidori*, zaista, doživeli estetski šok u ovom ružnom vremenu. Želim da kažem da mi je beskrajno drago što je Beograd dobio ovu predstavu, i da mnogi ljudi koji trenutno žive u Njujorku, ili Parizu, a koji su do skoro živeli ovde, ovih dana telefonom pitaju kada će izaći *Isidora*. Dakle, ovaj embargo je učinio nešto nažao i njima. Hoću samo da kažem – pošto je predstava od samog starta, od samog koncepta i predloga da dođe na repertoar Narodnog pozorišta, bila bukvalno pastorče, planirana za veliku, pa za malu scenu, pa zatim preseljena da se u doglednoj budućnosti izvede na sceni Zemunskog pozorišta, gde joj svakako nije mesto – da je umetnost i ovde pobedila, zahvaljujući sponzorima, zahvaljujući umešnosti Jelene Šantić i njenih saradnika, da su se našli dobri ljudi koji su potpomogli ovaj scenski spektakl. Zato sve čestitke. Želim još samo da čujem kako se završila ta priča – hoćemo li *Isidoru* gledati u Beogradu, i na kojoj sceni, jer ta predstava će sigurno imati dugi vek? Još jednom hvala.

JELENA ŠANTIĆ: Zaista ne znam koji će vek imati ova predstava – ja bih sigurno volela da bude dugog veka. Mi smo u pregovorima sa Ateljeom 212, posle odlaska iz Narodnog pozorišta, jer od novembra, kada sam počela da pripremam u Narodnom, nisam mogla da isteram predstavu do juna meseca, kada sam definitivno rekla da odlazim iz Narodnog pozorišta. Jednostavno, unutar Narodnog pozorišta se nije mogla uraditi ova predstava. Tako da smo mi sad „svoji”. Atelje je zainteresovan da sredom igramo kod njih, što bih ja svakako volela, jer to je inspirativna predstava za ovaj novi prostor, tu su vrlo predusretljivi a scensko osoblje je pomoglo puno da se ova predstava realizuje. Hvala vam, Svetlana, na takvim rečima. Ova predstava je samo znak da se nešto tako može ovde uraditi, sa mnogo ili malo napora, to uopšte nije bitno. Ipak, predstava se mogla realizovati i u Narodnom pozorištu – ja sam tražila samo dva meseca normalnog rada, i čini mi se da je to što kažeš – pobeda.

IRINA SUBOTIĆ (istoričarka umetnosti): Želela bih da govorim kao istoričarka umetnosti. Pomenuta je jako dobra scenografija, koja je u predstavama uvek u drugom planu, ali je, isto tako, i nosilac same predstave; mislim da je ona u velikoj meri doprinela izuzetnom vizuelnom utisku i snazi samog spektakla, počev od simbolike boja do svetlosti i do tematskih okosnica. Predstavu sam videla u tri osnovna segmenta iza kojih stoji mirna ljubičasta pozadina, boja alhemije, odnosno pretvaranja duše u telo, ili tela u dušu. Sa tom bojom i *Isidora* umire, raspeta, na jedan vrlo efektan način. Prvi deo predstave sam, u likovnom smislu, doživela u crno-belom gotovo monotoniji, koja je naglo prekinuta dolaskom Istoka, mistike, uzbuđenosti koju je *Isidora* doživela u kontaktu sa Rusijom, sa ruskim baletom, sa izvanrednim, veoma inspirativnim kostimima, da bi treći deo predstave bio sav u crvenim tonovima, koji se nameću kao dogma, kakva je bila u vreme Oktobarske revolucije. Mislim da su ta tri dela vrlo dosledno građena. Volela bih da naglasim da u takvim predstavama ova vrsta potke, u scenografiji, boji i kostimima, dobija poseban kvalitet, i da je to za mene bio jedan veliki praznik i doživljaj. Ovo sam govorila kao istoričarka umetnosti, ali, za one kojima je to poznato, govorila sam i emotivno, i kao sestra Jelene Šantić.

SVETLANA ĐOKIĆ: Izvin'te, na račun ove ljubičaste boje. Jagoš Marković je rekao: „Ju, došla si u ljubičastoj marami u pozorište, ti znaš da ljubičasta boja donosi nesreću”, a ja reko': „Pa, vidiš da je scenografija ljubičasta”... Samo toliko...

ZORICA JEVREMOVIĆ: Mislim da je vrlo važan govor o samoj tehnologiji stvari. Ivana, to se i na tebe odnosi, ti si u jednom trenutku rekla da je to pitanje same radionice. Ali nije tako, mislim da je vrlo važno da govorimo o nečemu što stvara formu, izraz. Mene jako zanima kako si ti ovu scenu s Krejgom zamislila, jer ona je rađena kao marš, jedan topovski, erotski marš; ja sam se potpuno zbunila.

IVANA STEFANOVIĆ: Govor o tehnologijama rada nije beznačajan, ali sam prosto htela da pođemo od duše ka telu, po hodu koji nam je postavila Isidora. Kada sam govorila o upotrebi sredstava, onda sam podrazumevala i to da sam neke stvari pisala na klasičan način, znači, olovkom po belom notnom papiru. Jedna od takvih klasično ispisanih sekvenci partiture je deo sa Krejgom, odnosno taj čudesan sukob različitih estetika, jer Isidora je morala biti nešto sasvim različito od jednog konstruktivističkog i konstruktivizmom zamorenog Krejga. Ja sam sasvim spekulativno pošla: ta muzika je zapravo spoj dveju potpuno različitih energija, jedne koja je moćna, hladna, u pravim crtama, i druge koja je lirski. Taj spoj je dao ovih četiri i po minuta te muzičke slike. Inače, moram da kažem da tim delom muzički nisam sasvim zadovoljna; u svojoj glavi imam jednu bolju muzičku fakturu, koja, sticajem tehničkih okolnosti, nije mogla da bude realizovana. I za mnoge stvari slično mislim, mada hoću da kažem da ima mnogo mesta kojima sam nezadovoljna, ima stvari koje bi se mogle napraviti i bolje. Ne mislim da je ovo naš vrhunac, ni moj ni Jelenin, ni igrača, mislim da ćemo praviti i neke još neobičnije i komplikovanije stvari.

MILIVOJE STOJANOVIĆ: Kada sam se uključio u taj projekat, imao sam dosta razgovora sa Jelenom, imao sam dosta postavljenih elemenata scenografije, i saradnju sa Angelinom Atlagić, koja je već privodila kraju rad na svojim divnim kostimima. Ostalo mi je da razmislim hoću li moći da uradim ono što se od mene očekuje, i, pošto sam posle razgovora sa Jelenom shvatio da ona tačno zna šta želi, ušao sam u taj rad. Hoću da vam kažem da je on bio divan. Od osnovnih elemenata scenografije, koje je postavila Bojana Ristić, imao sam nekoliko skica, i iz svih razgovora sa Jelenom, trudio sam se da izvučem neke osnovne simbole koje bih kasnije materijalizovao i pokušao da ostvarim celinu. Od svega što sam čuo od Jelene, nekako stalno mi se vraćala ta prohujalost, prolaznost, sloboda i strogost, ili, ako hoćete, drskost. Ta prolaznost se kasnije materijalizovala kao pesak na sceni, prašina, ti prirodni elementi. Zatim, strogost se materijalizovala kao drski trouglasti procepi na bočnim rikvandima, i kao mračni tunel njenog intimnog života, sa brezama i tom blagom kosinom, uz koju se ona penje i spušta, dolazi i definitivno odlazi. To je bio rad sa ljudima estetama, radili smo maksimalno zajedno, radio je svako sve, svi smo brinuli o svakom detalju. U jednom momentu je nedostajala lopta na duvanje. Neko je našao i doneo tu loptu i bacio je u jednom trenutku na scenu. Ona je bila zelena, ili bela, i nije se uklapala ni u scenu, ni u kostim, pa su svi reagovali, svi su odmah rekli: „Ne može ta lopta, Milivoje, to mora odmah da se isprska, da bude zlatna, srebrna”. Stvarno je bio divan rad. To nije moglo da ispadne drugačije nego dobro. Mislim da je na kraju sve lebdelo, da je bilo dosta vazduha, dosta prostora. To je bilo ono što je Jelena od samog početka tražila. Bilo je jako lepo i uloženo je dosta truda.

DUBRAVKA KNEŽEVIĆ: Pošto od početka govorimo o postmodernizmu, a malo zaobilazimo tu temu, ja bih volela da nam Jelena i Ivana kažu koji su to od nekih sistema kôdova, koji su to značajni uticaji koji su njima bili bitni u ovoj predstavi. Jeleni koreografski i rediteljski, a Ivani sa kompozitorske strane?

JELENA ŠANTIĆ: Ne postoje precizne definicije u teoriji postmodernog baleta, iako su se mnogi mučili da do njih dođu, a sad se više niko i ne trudi da to potpuno definiše, sem što se pružaju neki parametri za prepoznavanje, kao što bismo za ovo vreme mogli da kažemo da je postmodernističko vreme življenja. U baletu i u igri – ja bih to jasno razdvojila – postoji nekoliko parametara po kojima možemo prepoznavati šta je to aktuelno i novo, kao što je, recimo, Pina Bauš stvorila potpuno novo pozorište. Moramo govoriti o genijalnim ljudima koji su od sedamdesetih godina otvorili novi put teatra, zasnovan na nemačkom ekspresionizmu, ali, razume se, oslobođen od svih primesa istorijskog ekspresionizma, dajući pokretu jedan prirodni emotivni kôd. Ili, opet specijalno kod Pina Bauš, u shvatanju socijalnog pozorišta, muško-ženskog principa, jer se ona veoma zalaže za taj izoštrani muško-ženski odnos. Ili kod Kresnika, na primer, koji neguje političko pozorište. To mi zovemo koreodramama, što svakako spada u postmodernistički princip, i time se mnogi godinama bave. Veoma volim što Dejan Pajović, kao jedini u Beogradu, pravi takvo pozorište. Izuzetno cenim svog kolegu koji s toliko napora radi i žao mi je što nema adekvatnog odziva i podrške od strane publike, mada ga po svojoj pojavi i značaju svakako zaslužuje...

ZORICA JEVREMOVIĆ: Oprostite, Jelena, Pajović ima marketing kakav ima retko koji pozorišni stvaralac.

DUBRAVKA KNEŽEVIĆ: Imamo li još neka pitanja iz publike? (osoba na stepenicama podiže ruku). Ovo nije publika – ovo je producent Miša.

MILAN KOVAČEVIĆ: Ja sam producent, ali ne bih pričao o parama i problemima sa parama. Ja bih hteo Jelenu da pitam nešto drugo, što nisam pitao do sada. Pristao sam da radim sa Jelenom ne samo zato što je dugo znam i zato što se volimo, nego zato što mi je pričala o čemu se radi u predstavi, i to u političkoj situaciji u kojoj živimo danas, a znajući da je Jelena vrlo politički angažovana, da je veliki borac za mir, mene interesuje kako je uspela da napravi jednu ovakvu predstavu punu optimizma u vremenu u kome je malo nas optimista?

JELENA ŠANTIĆ: Ideja o predstavi je nastala ranije, ali kada sam prošle godine stupila u kontakt sa Narodnim pozorištem sa željom da počnem da realizujem predstavu, već je počeo rat u Slavoniji, već smo oformili Centar za antiratnu akciju, već sam, od jula meseca, postala aktivista. Za mene su se, cele ove godine, paralelno odvijale dve vrlo važne stvari: jedna je – *Isidora* mora da se igra, zato što smo svi iz ekipe to želeli. Ja sam osoba koja celog života voli slobodu, uvek sam bila „svoja”, uvek sam radila ono što sam htela. Ali unutar toga sam odmah prepoznala da će taj rat biti tako strašan. U julu prošle godine sam, sa svojim prijateljima koji su pristupili Centru za antiratnu akciju, o tome razgovarala. I cele godine, sve to vreme dok sam radila *Isidoru*, koja se isto borila za svoju slobodu, disala sam slobodno; svi smo želeli da se bavimo nečim suštinski lepim. Cele ove strašne zime, stalno sam govorila: „Ako mi zamremo sa umetnošću, posle svega tako strašnog,

nećemo više postojati". Zato mislim da je ovaj Bitef trebalo da se održi, jer nama svima treba mnogo više snage. To je jedini način ne samo da mi budemo živi, već da bude živo i naše okruženje. Jedno vreme sam razmišljala da li da stanem sa radom, jer 9. marta prošle godine bila sam jedna od onih koji su zagovarali da prestanu s radom pozorišta kad su tenkovi izašli na beogradske ulice. Iza toga ću sigurno uvek da stojim. Međutim, kad sam shvatila da Beograd nikad neće da stane – a i ove zime sam bila duboko razočarana zato što Beograd nije reagovao na sve što se ovde događa – rekla sam: dobro, moja duboka opredeljenja za mir, koja su oduvek bila jaka i za koja se sad vidi da su bila prava, ostaju, a ja ću onda voditi svoja dva života, plus moje dete, kao treći život. Imam jedno tri-četiri vrlo jaka života; oni moraju da opstoje. Da li je moja priroda takva? ili smo svi prinuđeni da tako živimo? ili oni koji tako ne žive jednog dana neće postojati? ili će da se prevrću isto kao što se mnogi prevrću ovih godinu dana, pa i svih ovih godina? Pošto ja nisam takva – ja sam celu ovu godinu duboko posvetila onome što su Isidora i njena sloboda, onom što se meni činilo toliko bitnim i što sigurno od sutra-prekosutra nastavljam da radim, kao nastavak svog života – a to je borba da se taj rat apsolutno mora zaustaviti. Bez obzira što je naš Centar za antiratnu akciju, ta naša grupa ljudi, pokušao ali nije mogao da zaustavi rat, znam da smo od početka ukazivali na stvari za koje se danas vidi da su apsolutno tačne. Prema tome, to je bar jedna mala satisfakcija, bez obzira na muke koje sam paralelno doživljavala u Narodnom pozorištu, kao šikaniranje jednog projekta, ali i šikaniranje što se bavim mirom, što je za mnoge ljude bila potpuna apstrakcija, jer su bili opsednuti na pogrešan način. Možda je to pitanje mog ruskog porekla, možda je to u mojim istorijskim korenima, jer u mojoj porodici postoje ljudi koji su prošli vrlo slične stvari i uvek ostajali uspravni, dosledni onome što jesu i ponosni, čak i kad su bivali sklonjeni...

DUBRAVKA KNEŽEVIĆ: Ako nemamo više pitanja, završićemo i ovaj razgovor. Ja ću se za kraj još jednom vratiti melodrami, i ovo što Miša naziva fantastičnim optimizmom, nazvati istim rečima kojima to govore *Bitlsi*: „All you need is love”. U ovom trenutku, samo nam je ljubav potrebna, i to ne samo *Isidori*, ne samo nama, ne samo Bitefu, već i tim frustriranim političarima, ratnicima, ili kome god već. Hvala vam najlepše.

Politika, 1992.

Okrugli sto: Poetika igre³⁹⁷

Aplauzom i ovacijama publika Bitefa pozdravila je ansambl baleta *Isidora*.

Bitef pod embargom predstavio je preksinoć, na sceni Ateljea 212, premijerno dugo očekivani balet *Isidora*, za koji je libreto i koreografiju osmislila Jelena Šantić. U ulozi Isidore Dankan pojavila se mlada i talentovana, već proslavljena Ašhen Ataljanc, a uloge Gordona Krejga, Parisa Singera i Sergeja Jesenjina odigrao je Konstantin Kostjukov.

Publika je dugim aplauzom i ovacijama pozdravila protagoniste i autore baleta *Isidora*.

³⁹⁷ Izjave uzela Svetlana Đokić, *Politika*, 27. septembar 1992.

Na jučerašnjem Okruglom stolu Bitefa, autor libreta i koreografije Jelena Šantić rekla je da je u postavci baleta o harizmatičnoj Isidori Dankan pokušala da izbegne takozvani drambalet (prepričavanje priče), već je želela da izdvoji sekvence iz životnog puta umetnice koja je „igrom pobeđivala sve tragične kôdove svoga života”.

– Volim fragmentarnost u predstavama – rekla je Jelena Šantić. – Niti koje sam pokušala da baletski osmislim jesu njen život, njena igra i suprotnosti estetike na početku ovoga veka, kada je Isidora Dankan kročila na baletsku scenu.

Ivana Stefanović, kompozitor s dosta iskustva u pozorišnoj muzici (*Nastasja Filipovna*, *Orestija*), sa iskustvom koje nudi takozvana aplicirana muzika i audio art, rekla je da je pročitavši libreto Jelene Šantić shvatila da joj je dozvoljeno da primeni sva svoja muzička iskustva.

– Odlučila sam se za postmodernističku slobodu – rekla je Ivana Stefanović. – Nije bilo stilskog ograničenja. Posebno iskustvo za mene, bitna i uzbudljiva stepenica u stvaralaštvu, bili su oni trenuci kada sam videla kakvu formu poprima delo kada ga tumače baletski igrači.

Po rečima Jelene Šantić, u toku su pregovori sa Ateljeom 212 da se balet *Isidora* igra na ovoj sceni.



Vila Jorgovan, *Začarana lepotica*,
sa Borivojem Mladenovićem, 1968.

O BALETSKOJ STRUCI, ŠKOLOVANJU I OBRAZOVANJU

Reč savremenika

Marijana Cvetković: *Plesno obrazovanje u Srbiji.*
Brige Jelene Šantić

Danas, na kraju druge decenije 21. veka, u Srbiji možemo govoriti o umetničkom obrazovanju sa velikom zabrinutošću. Zapostavljen i degradiran sistem obrazovanja, zasnovan na neoliberalnim idejama (smanjenje javne potrošnje, komercijalizacija neprofitnih sektora, privatizacija obrazovanja...), neizostavno uključuje i marginalizaciju humanističkog i umetničkog obrazovanja tokom čitavog školovanja. Kada se tome doda i činjenica da su kulturne politike u celini svedene na nacionalističke narative, stavljene u tržišne okvire, dobija se zabrinjavajući pejzaž kulture i obrazovanja lišen svake humanističke osnove i usmeren na brzu i mehaničku proizvodnju jeftine (umetničke) radne snage.

Čitajući tekstove i izjave Jelene Šantić o obrazovanju od pre četiri decenije uočavamo retko sveobuhvatno, sistemsko i transdisciplinarno posmatranje sveta plesa i, naročito, baleta koji je njoj bio najbliži i u kome je suvereno vladala.

Jelena je bila redak primer stručnjaka koji oseća probleme i slabe tačke svog profesionalnog polja i promišlja ih sa željom da pruži neku viziju, neki predlog kako uspostaviti put napretka kroz samoizgradnju. Nažalost, njen javni rad i apeli, koji su stizali od nje i njoj sličnih intelektualaca o značaju unapređenja i osavremenjivanja umetničkog obrazovanja, nisu uticali na promenu obrazovne i kulturne politike. Tako i danas imamo iste nasleđene probleme.

Još 1985. godine Jelena u *Politici* piše o problemu jedine beogradske Baletske škole „Lujó Davičó” i zalaže se za novi zakon o muzičkom i baletskom obrazovanju: „Već 10 do 15 godina iz Baletske škole nije izašao nijedan igrač ili igračica baleta dobro zanatski spremni za scenu. O umetničkim oblikovanjima da se i ne govori.” Ona je smatrala, i kroz Radnu grupu Udruženja baletskih umetnika Srbije i Narodnog pozorišta to zagovarala, da bi osnivanje fakultetskog programa konačno omogućilo unapređenje obrazovnog kadra u baletskim školama, a samim tim i kvalitet plesnog obrazovanja. Posebno je insistirala na permanentnom obrazovanju pedagoga koji rade sa mladima u baletskim školama, a što je i danas veliki problem.

Govoreći o baletskom obrazovanju u Srbiji, ona ukazuje na sistemski problem: ukoliko obrazovni sistem nije postavljen na pravilne osnove, a to znači na savremenom razumevanju prirode same umetnosti, vrhunskom poznavanju pedagogije i svesti o celokupnom socio-kulturnom ciklusu oblasti umetnosti za koju se školuju nove generacije, on uspostavlja temelj iz kojeg izrastaju sistemski problemi. Zato postavlja pitanja (*Mladost*, februara 1986): „Ko je kriv za generacije koje više ne uspevaju da naprave nikakav pomak u ovoj umetnosti? Da li je nemoć beogradskih učenika, nemoć njihovih profesora?”

Zanimljivo je da se u njenom razmišljanju o obrazovanju pojavljuje institucionalna kritika zasnovana na njenom uvidu u različite segmente plesne oblasti – od obrazovanja, preko produkcije i prezentacije, medijacije, sve do kulturne politike (socio-kulturni ciklus). Tako, na primer, ona uočava nelogičnost odsustva

institucionalne reforme u periodima fizičke rekonstrukcije institucija, što proglašava neodgovornošću. Naime, u vreme rekonstrukcije Narodnog pozorišta (1986–1989), Jelena je prepoznala priliku da se institucionalno unapredi sektor baleta, odnosno način njegovog savremenijeg organizovanja koje uključuje i permanentno obrazovanje plesača (izjava data za *Radio TV reviju* 1989).

Nepostojanje škola i loš obrazovni program znače i minimalne šanse za kvalitetnu umetničku produkciju, loše ustanovljene institucije, nedostatak svesti o širem kontekstu razvoja umetničke oblasti i odbojnost prema svakom pokušaju kritičkog sagledavanja rezultata rada (kroz medije, kritičarski doprinos, izdavaštvo). Time se ukidaju ili smanjuju šanse i za otvorenost, spremnost za transdisciplinarna istraživanja i povezivanja, plodotvornu međuinstitucionalnu, međuresornu i međunarodnu saradnju... Jednom rečju, način obrazovanja, priroda ulaganja u obrazovanje i obrazovne politike utiču na kulturnu politiku za oblast plesa. One je nagoveštavaju, oblikuju i (ne)podstiču.

Najzad, Jelena je u svojoj sistematičnoj slici baleta i plesa opominjala i na pitanje socijalnog statusa baletskih i uopšte plesnih umetnika, nalazeći korene tog problema upravo u sistemu obrazovanja. Svedenost plesnog obrazovanja na srednju školu uticala je na socijalni status plesnih umetnika koji nisu mogli da ostvare lične dohotke kao drugi umetnici koji imaju mogućnost fakultetskog obrazovanja, a samim tim ni njihov iznos penzije nakon završetka profesionalne karijere. Ovaj sistem u našoj zemlji nije unapređen (razvojem fakultetskih programa za ples), ali je zato (zlo)upotrebljen u privatnom sektoru kroz komercijalizaciju visokog obrazovanja i preskupe studije jedinog privatnog fakulteta koje su ovdašnji umetnici i plesni pedagozi prinuđeni da pohađaju radi uvećanja koeficijenta za obračun plata na osnovu fakultetskog obrazovanja.

Danas, nakon Jelene, postoje mnogi glasovi koji postavljaju i dalje ista pitanja. Mnogi akteri plesnog obrazovanja na svojoj koži su iskusili činjenicu da su se problemi u međuvremenu umnožili i zaoštrili, a kontekst drastično promenio. Zato je potrebno hitno i odlučno pokrenuti pitanje položaja plesa u sistemu obrazovanja i kulture – pre nego što on postane samo još jedan šareni ukras za zabavu.

Jelena Šantić: Tekstovi, dopisi, predlozi

Politika, 1985.

Baletska profesija trpi³⁹⁸

Nažalost, u osvrtu „Odriču se povlastica”, objavljenom u *Politici* 20. novembra 1985, s potpisom M. Aksentijević, provlači se nekoliko stavova koji deluju laički i kao nedostatak sluha za specifičnost baletske umetnosti. Vaš novinar M. Aksentijević je prvo morao shvatiti da je baletski beneficirani staž dobijen za baletske igrače, a ne za ostale baletske profesije: pedagoge, balet-majstore, koreografe, šefa Baleta itd. Treba znati da se najbolja baletska tradicija održava dobro školovanim kadrom. Za to je potrebna škola sa strogo odabranim talentovanim

³⁹⁸ *Politika*, Beograd 1. decembar 1985. Rubrika: *Među nama*.

učenicima, dobrim programom i odličnim nastavnicima, pedagozima. Profesionalni igrači takođe zahtevaju doživotan rad sa balet-majstorima, pedagozima i koreografima. Na taj način opstaje i unapređuje se baletska umetnost.

Moskva, Lenjingrad, Pariz, London, Njujork, Budimpešta, Hamburg, daju nam, u današnjem fantastičnom procvatu baleta, primere kako se dostiže vrhunski kvalitet u toj profesiji. Iskustvo Istoka i Zapada kaže da samo dete koje je dobro naučilo osnove baleta – a balet se počinje učiti sa osam do deset godina – može da preraste u dobrog igrača. Tu tradiciju su uvek prenosili ili vrhunski igrači po završenoj baletskoj igračkoj karijeri ili manje poznati igrači sa posebnim talentom za pedagogiju – znači uvek igrači. Postoje i sistematizovani fakulteti i kursevi za baletsku pedagogiju, ali isključivo uz scensku praksu. Naše istorijsko nasleđe govori da već 50–60 godina najveće snage beogradskog Baleta i Baletske škole potiču od pedagoga, bivših baletskih igrača.

Zahtevom za shvatanjem ovog kompleksnog pitanja specifičnosti baletske profesije igrači nailaze na niz birokratskih odgovora, koji nikako ne zadiru u suštastvenost opstanka baletske umetnosti. Ako je dosadašnji opšti Zakon o srednjo-usmerenom obrazovanju omogućio opstanak i funkcionisanje jedine baletske škole „Lujo Davičo” na osnovama nestručnog rada, rezultati su jasni i vidljivi na sceni. Već 10 do 15 godina iz Baletske škole nije izašao nijedan igrač ili igračica baleta dobro zanatski spremni za scenu. O umetničkim oblikovanjima da se i ne govori. Baletska profesija trpi, kriza je jasna. Budućnost izvesna.

Novim Zakonom o muzičkom i baletskom osnovnom obrazovanju treba omogućiti pravi i jedini nastavak ove profesije. Baletski igrači su znali da su jedini stvarno kompetentni da o svojoj profesiji najzad i progovore.

21. novembar 1985.

Mladost, 1986.

Penzionerski odgoj. Balet – umetnost ili diletantizam³⁹⁹

Da li je nemoć učenika Baletske škole „Lujo Davičo” i nemoć njihovih profesora?

Ko su kod nas baletski stručnjaci i kakve su njihove radne biografije? Kakvi su im učenici?

Razlog da postavimo ovakva pitanja bio je tradicionalni koncert Baletske škole „Lujo Davičo” (održan 20. januara) u Narodnom pozorištu u Beogradu. Ako je smisao godišnjeg koncerta jedine baletske škole u Beogradu da prikaže baletska i koreografska dostignuća i potencijal budućih baletskih profesionalaca, onda je pokazani kvalitet sasvim na dnu istinskih baletskih zahteva.

Revija tršćanskih lutaka

Primeri su očiti: od trinaest numera ovog koncerta samo četiri varijacije – iz *Začarane lepotice*, *Uzaludne predostrožnosti* i dve iz *Don Kihota* – pripadaju klasičnoj tradiciji čuvenih koreografa. Uobičajeno je, inače, da celovita dela budu

³⁹⁹ *Mladost*, Beograd, br. 11, nova serija, 10–23. februar 1986.

obavezni program koncerta, jer samo kroz dobru, logičnu i muzikalnu koreografiju ruskog klasičnog akademizma moguće je videti stvarne domete i učenika i profesora. U viđenim varijacijama, učenice su pokazale da ne vladaju osnovama tehnike baleta, a tromost u izvođenju dovodi u pitanje smisao njihove igre uopšte. Sem dosledno prenesene *Ohridske legende* Dimitrija Parlića, ostale koreografije su polovično interpretirane, na primer *Pas de trois* iz prvog čina *Labudovog jezera*, ili su specijalno pravljene za ovo prigodno veče. Nikako ne može da bude za pohvalu ni *Valcer iz Labudovog jezera*, sačinjen iz nabacanih koraka klasičnog baleta bez logike povezivanja, lepote linija i muzikalnosti. Nemaštoviti *Koral* Katarine Stojkov Slijepčević i kič Španska igra (mlade Španjolke su izgledale kao da su izašle iz trščanskih prodavnica lutaka) ne mogu da doprinesu iole boljem utisku o školi „Lujo Davičo”.

Više solidnog baletskog umeća (*Grand pas classique*, muzika D. Obera, koreograf Viktor Gzovski) pokazala je Maja Milanović, učenica III razreda u klasi profesorke Ivanke Lukateli. U njenoj igri došla je do izražaja sigurnost tehničkog izvođenja, lepe linije, tancovalnost, ljupkost i zanesenost igre. To bi svakako morao da bude i nivo škole, pa da se od takvih učenika izdvoje izuzetno talentovani koji bi dobrim radom postigli i izuzetne rezultate. Ovako dobar utisak ostavlja samo jedna učenica, dok ostale igraju ne savlađujući ni osnovne elemente. Usložnjavajući igru, one samo postaju trapavije. Nečiste pozicije, neistegnuta stopala, zativrenost nogu, nepreciznost i neharmoničnost ruku, loša koordinacija pokreta, nesigurni pokreti i piruete, teški skokovi odlike su „školovanja” mladih baletskih igrača u jedinoj stručnoj baletskoj školi u Srbiji, uključujući i Kosovo.

Posle ovih konstatacija, moramo da se zapitamo gde je budućnost jedne lepe umetnosti koja danas u svetu doživljava zamah, a kod nas, očigledno, neminovni pad? Ko je kriv za generacije koje više ne uspevaju da naprave nikakav pomak u ovoj umetnosti? Da li je nemoć beogradskih učenika, nemoć njihovih profesora?

O nemoći

Istorijsko iskustvo Istoka i Zapada koji dostižu vrhunske kvalitete u igri govori nam da samo ozbiljno organizovane škole postižu prave domete. Kako balet počinje da se uči od osme ili desete godine života, osnove baleta moraju biti veoma dobro postavljene, jer je to uslov za kasnije napredovanje. Specifičnost baleta je u tome da se ceo profesionalni igrački život odvija na tim osnovama, samo njihovim usložnjavanjem.

Da bi se pripremio kvalitetan igrački kadar potrebni su odlični pedagozi i stroga selekcija učenika. Samo provereno sposobni i talentovani imaju prava da se bave ovom teškom profesijom. Ostalo je diletantizam.

Baletski pedagozi, kazuje nekadašnje naše ali i svetsko iskustvo, razvijaju se iz redova igrača velikog profesionalnog znanja. Jer dugogodišnji profesionalni rad sa različitim pedagogima i koreografima, kao i scenska igra, nezamenljivi su faktori razvoja. Metodologijom klasičnog baleta sistematizuje se to znanje i mogućnost njegovog prenošenja na mlađe generacije. U SSSR-u, Engleskoj, Francuskoj i Americi postoje određene najviše škole i kursevi za spremanje pedagoškog kadra, ali uvek uz obaveznu scensku praksu. Sofija Golovkina, Klod Besi, Merl Park, direktorke baletskih škola u Moskvi, Parizu i Londonu, čuvene

su prvakinje matičnih baletskih kuća: Boljšoj teatra, Pariske opere, Rojal baleta... One su, osim toga, i dokaz potrebe da škole i pozorišta moraju da budu zajedno.

Da li je Baletskoj školi „Lujó Davičó” potrebno samo da se ispuni i prepuni broj učenica sposobnih, nesposobnih i bolesnih za baletsku profesiju? Da li je isto učiti talentovanog i potpuno psihofizički nesposobnog učenika? Balet je, po svojim strogim kanonima, napravljen samo za sposobne. Na profesorima je da svoje učenike nauče tim pravilima. Da li u Baletskoj školi „Lujó Davičó” profesori postoje samo svojih plata radi? Jer kako inače protumačiti činjenicu da iz ove škole dolaze nedoučeni igrači koje baletski ansambli moraju da zapošljavaju da bi popunili svoje redove?

Zaklanjajući se iza dosadašnjeg opšteg zakona o srednjim školama, škola „Lujó Davičó” radila je na principima kvantiteta bez kvaliteta. Godišnji koncerti poslednjih deset godina i nedostatak dobro školovanih igrača su lice ove profesije.

Udruženje baletskih igrača Srbije je u proleće 1985. godine pokušalo da predloži promene namenjene novom zakonu o usmerenom baletskom i muzičkom obrazovanju, koje bi na odista profesionalnoj osnovi osmislile dalji razvoj baletske umetnosti. Nažalost, ovaj pokušaj je protumačen kao da penzionisani baletski umetnici žele da, posle beneficiranog radnog staža, rade kao pedagozi kako bi poboljšali tzv. osnovicu za penzije, te predlog ovog zakona nije u celosti prihvaćen.

Sušтина nemoći sadašnje škole je u tome što u njoj rade nestručni kadrovi. Profesori i nastavnici su isključivo svršeni učenici Baletske škole koji, izuzev nekolicine, nikada nisu igrali u profesionalnim pozorištima. Oni ostaju da predaju u tim istim školama, završavajući fakultete kao što su Saobraćajni, Pedagoški ili Istorija umetnosti. Takav nastavni kadar ne postoji nigde u svetu gde se vodi računa o potrebi da baletska umetnost postigne i zadrži viši nivo. A gubljenjem profesionalnog autoriteta, igrači nisu u mogućnosti da svojim iskustvom doprinesu daljem razvoju baleta.

Ovogodišnji koncert škole „Lujó Davičó” pokazao je da balet kod nas više nikada neće biti umetnost mašte, lepršavosti, imaginacije i zanosa. Izuzev ako se nešto ne promeni.

Politika ekspres, 1991.

Školski vašar⁴⁰⁰

Koncert Baletske škole „Lujó Davičó”

Svake godine škola „Lujó Davičó”, jedina škola baletske struke u užoj Srbiji, priređuje koncert da bi se videli dometi i uspesi njenih učenika i njihovih profesora. Do ove godine škola je bila specijalizovana za balet (vrhunsku svetsku formu igre), a sada je otvoren odsek za folklorne igrače. Tako je i napravljen koncept koncerta, od svega pomalo. Šarolikost i kvantitet nisu pokazali i očekivan rezultat.

Prva numera na ovom koncertu, pravljen za niže razrede baletske škole, bila je početak i predvidljiv kraj za mlade igrače. Ako ove male balerine igraju bez znanja i umeća osnovnih elemenata (pozicije ruku, nogu, stopala, glave...),

⁴⁰⁰ *Politika ekspres*, Beograd, 12. januar 1991.

koje su već morale pedantno da savladaju da bi tek onda mogle da se bave složenijom tehnikom, i ako nemaju nimalo samoosećanja lepote igre, onda se i moglo očekivati ono što je definisalo ovu školu.

Veći delovi baleta *Rajmonda* i *Bajadera*, precizno i skladno su preneseni iz ruske klasične tradicije. To je bio pravi izazov za starije razrede škole. Ponesene značajem klasične tradicije, s puno truda i poleta mlade balerine su pokazale dobre i loše strane. Dve učenice završnih razreda, Anđela Đaković i Ana Pavlović, istakle su se većim kvalitetima od proseka učenika. Ostale učenice, s pokojim izuzecima, nisu pokazale dovoljno vladanja klasičnom tehnikom. Početnička nedoučenost ovde rezultira osrednjošću.

U numerama modernog baleta očekivali smo poznavanje određenih tehnika (Grejam, Kanningam ili Limon), a učenici su igrali statične koreografije. Nisu se pokazale nove izražajne mogućnosti, tako bogate danas u svetu.

Naš narod voli da igra i naš folklor je poznat u svetu. (Što se ne može reći za balet.) Ali koncertni deo folklornog odseka bio je neprimeren ozbiljnosti jedine baletske škole u Beogradu. Umesto da se kvalitet nastave klasičnog smera bitno menja u korist poboljšanja baleta, pravi se hiperprodukcija nekvalitetnih učenika svih oblasti igre. Koliko košta svaki učenik, koja je perspektiva baleta u Beogradu ionako mrtvih duhova? Sa ovakvim „školskim vašarom” nema izgleda da ozbiljnije vratimo baletsku kulturu.

I pitanje naziva škole „Lujo Davičo” ostaje otvoreno. Zašto se škola zove po igraču koji je bio zakleti neprijatelj klasičnog baleta? A ovo je, da ponovimo, jedina sistematizovana škola klasičnog baleta u užoj Srbiji.

Orchestra, proleće 1998.

Kako sačekati XXI vek⁴⁰¹

Diskurs o problemima baletske umetnosti

Približavamo se kraju veka i milenijuma kada se istorijska i umetnička memorija preispituje, a potvrđuje se Bežarova misao iz pedesetih „da je dvadeseti vek – vek igre”.

Vizionarski svetovi plesa i baleta postigli su moć da uđu u suštinu ljudske egzistencije i da je sami sobom izraze da klasična bajka postane snažan tumač podsvesti, da pokret i telo plešu otpor svakom nasilju, pa i političkom, da pitanje humanističkog poimanja svesti bude deo kreativne filozofije života i odraz društvenog realiteta. Forme su različite, bogate po strukturi i sadržaju, dinamički jake, i daju mogućnost da se sam ples razvije kao nikada do sada u istoriji. Igrom su otkrivene najdublje tajne čoveka. Igrači današnjice su tehnički briljantni, nepogrešivi, inteligentni, obrazovani, duhoviti, plastični, osvešteni, puni energetskog naboja, ali i nove poetike. Danas telo ne glumi, ono pleše. Balet je univerzalan, transnacionalan, ali i specifičan u odnosu na to gde se razvija.

⁴⁰¹ *Orchestra*, Beograd, proleće 1998, br. 9–10, str. 4–6.

Kad se posmatra kako je baletska umetnost postala snažna i superiorna, mora se primetiti da kulture u kojima je baletska umetnost veoma razvijena imaju odlične profesionalne škole i fakultetski obrazovan kadar. Skoro sve zemlje Evrope i Amerike imaju visokoškolske baletske ustanove, tako da su i teorijski aspekti igre i baleta danas na visokom intelektualnom nivou.

Neminovno se postavlja pitanje gde je mesto srpskom baletu u budućnosti i koji su njegovi resursi.

Beogradski Balet ulazi u sedamdesetpetogodišnjicu postojanja, a Baletska škola „Lujó Davičó” je koncertom 14. i 15. decembra 1997. godine obeležila pedeset godina od osnivanja.

Istorijska memorija nas podseća na rađanje i razvoj beogradskog Baleta, sa sjajnim ličnostima koje su kreacijama dale pečat našoj umetnosti između dva velika rata, na dragocene proboje u Evropi posle Drugog svetskog rata, ali i na krize koje su nekoliko puta potresale Balet. Same krize su dragoceni pokazatelji da se događa zastoj u umetničkom stvaralaštvu, pad kvaliteta zbog nedostatka kadrova ili letargija koja onemogućava kreativne snage da stvaraju umetnost. Znak je da se nešto mora menjati, jer ako se problem produbi i otegne na duži period, to više nije kriza, već odumiranje jedne umetnosti. Nažalost, najčešće se beži u parabalet, koji je privid bez moći. Isto tako moramo reći da beogradski Balet nije imao prvorazredni značaj u svetskim merilima. Pedesetih i šezdesetih godina, kada su gostovanja u inostranstvu bila česta, internacionalni renome Baleta Narodnog pozorišta bio je na zavidnoj visini. Tada je Dimitrije Parlić mudro pravio balete u kojima je prikazao najbolju stranu naših umetnika. Mnogi od njih upoređivani su s najvećim umetnicima sveta, ali naš Balet nikada nije pozvan u Boljšoj teatar, Parisku operu, Kovent garden u Londonu ili u Njujork. Tada smo imali šansu da osnujemo baletsku školu s ozbiljnom osnovom koja bi negovala dobre profesionalne baletske igrače. S vremenom, igrači bi se školovali za pedagoge i krug bi počeo da se zatvara. Međutim, nastavnički kadar koji već decenijama predaje igračke predmete nekvalifikovan je i rezultati su vidljivi kako na koncertima škole, tako i na sceni Narodnog pozorišta.

Pojava mladih umetnika, učenika Baletske škole „Lujó Davičó” na koncertu u Narodnom pozorištu 14. i 15. decembra 1997. godine, pokazala je svu nemoć budućnosti baletske umetnosti kod nas. Ta strašna odgovornost pada na direktora škole, sve nastavnike baleta i na Ministarstvo prosvete i obrazovanja. Stari problemi su dovedeni do apsurdá, tako da možemo govoriti o odumiranju baleta u Beogradu.

Ovaj put ćemo apstrahovati sjajnog Zorana Markovića i Mašu Kolar, soliste Opere u Drezdenu, koji su pokazali preciznu tehniku, snažnu dinamiku i ekspresiju savremenog senzibiliteta, kao i dobre profesionalne soliste Narodnog pozorišta Daliju Imanić i Svetozara Adamovića, već ćemo obratiti pažnju na kadar koji će uskoro doći u Narodno pozorište.

Baletska škola „Lujó Davičó” je, pored škole u Novom Sadu, jedina koja priprema profesionalne baletske umetnike. Tek oformljeni smer za moderne igrače, neophodan za dalji razvoj igračke umetnosti kod nas, nije zaživeo, jer direkcija škole ne zna i ne shvata šta je danas u svetu standard i šta je potrebno

za budućnost ove profesije. Zaprepašćujuće deluje da se u Baletskoj školi decenijama operiše statistikama, ali ne i kvalitativnim činjenicama. Time direktori i nastavnici pokrivaju suštinu problema i prikrivaju svoje neznanje.

Dobro je poznato da su za baletsko obrazovanje najvažnije prve godine učenja kada se mora pravilno postaviti telo, noge, ruke i kada se uči tehnička baza za ceo život. Prisustvovali smo koncertu na kome su učenice i učenici igrali s loše postavljenom osnovom. To znači: izuzetno loše baletske figure koje ne mogu izdržati pravu selekciju, nepoznavanje rada ruku, troma tela, loš rad stopala, nesigurni okreti, teški skokovi, krutost i nekoordinisanost pokreta, odsustvo koncentracije, neosećanje sopstvenog tela, kao i nepoznavanje stilskih odlika pojedinih baletskih epoha. Na učenicima III i IV razreda primećuju se loše formirani mišići koji kod starijih učenika postaju još izraženiji. Neposedovanje unutrašnje kreativne snage posebno je vidno u klasičnom baletu. Kod mladih balerina i igrača, koji su plesali u koreografskoj Zorana Markovića, vidljiva je generacijska zainteresovanost.

U potrebi da prate razvoj baletske pedagogije, nastavnici i profesori u evropskim i američkim školama stalno se usavršavaju. Pre svega, direktori velikih baletskih škola uvek su bili istaknuti solisti. Nastavnici dolaze s profesionalnim scenskim iskustvom i sa završenom specijalnom školom za pedagogiju, najčešće s fakultetskom diplomom. Kako se balet menja, tako se i nastavni kadar stalno edukuje. Komunikacija i izmena informacija je bitna za pripremanje pedagoškog kadra. Jugoslavija je jedna od retkih zemalja koje nemaju visokoškolsku ustanovu za obrazovanje baletskih pedagoških kadrova. U Baletskoj školi „Lujo Davičo” decenijama su predavali i predaju balet i oni koji nisu imali nikakvo scensko iskustvo. Metodika klasičnog baleta može zaživeti samo kada se iskustveno prenosi. Takođe je jedan broj nastavnika sa scenskim iskustvom, ali s nezavršenom školom ili kursom za pedagoge. Moderan balet se ne predaje na osnovu usvojenog plana i programa, što se odražava na učenike koji ne poznaju potrebne tehnike: Limon, Kanningam, Grejem, francusku, holandsku ili nemačku savremenu školu...

Negativna selekcija nastavnika odražava se na znanje učenika, koji su nešto naučili tek kada je došla nastavnica iz Francuske i održala kratak seminar.

Loše pripremljeni učenici dolaze u Narodno pozorište koje mora da prima nove kadrove i da se tako obnavlja. Nedostatak stalnih pedagoga, dugogodišnja repertoarska i koreografska kriza ne pogoduju mladim igračima. Umrtni duhovi lebde iznad pozornice, a na sceni se razvija parabalet. I da dođe neki vrhunski koreograf, naši igrači su nespremni da prate savremene tokove. Još manje su sposobni da u današnjoj viziji klasičnog baleta ozbiljno igraju *Začaranu lepoticu*, *Žizelu* ili *Labudovo jezero*. Balet u Srbiji se vraća tamo gde nikada nije ni bio. Koliko balet u svetu napreduje, toliko kod nas generacije odlaze u nepovrat.

Krize su potresale i vrhunske baletske kompanije, na primer Parisku operu, ali taj balet je danas vodeći u svetu.

Iskustvo govori da postoje tri elementa za kreativni život baletske umetnosti: visoko profesionalna škola, osnivanje fakulteta za školovanje pedagoških kadrova i reforma postojećih pozorišta.

1. Visoko profesionalna baletska škola podrazmeva:

* Pravu, strogu selekciju sposobnih učenika za balet kao vrhunsku estetiku igre. Oni koji nemaju tako idealne uslove za balet, a imaju razvijen instinkt za ritam, pokret i kreaciju, odlaze na moderan smer.

* Nastavni kadar, najstrože izabran od profesionalnih igrača sa završenom školom za baletske pedagoge, mora stalno da se obrazuje kako bi pratio nova baletska dostignuća.

* Plan i program koji ide u korak s dobrim baletskim sistemom, ali za njih su odgovorni nastavnici koji moraju da budu osposobljeni da ga ostvare.

* I, na kraju, što je veoma važno, podrazumeva se adekvatan prostor za školu.

2. Otvaranje visokoškolske ustanove za obrazovanje budućih pedagoga, repetitora, teoretičara i koreografa za baletsku školu, ali i za profesionalna pozorišta.

3. Reforma našeg nacionalnog pozorišta:

* Neophodan je zakon o pozorištu koji bi regulisao mnoge probleme zbog kojih balet ne može da se oslobodi viška neradnika i nesposobnih članova.

* Prestrukturiranje postojeće sistematizacije.

* Repertoarska politika koja bi osavremenjivanjem vodila najboljem kreativnom izražavanju naših umetnika.

* Veće povezivanje s baletskom školom i razmena kadrova.

Ovo razmatranje i samo neki od iznetih predloga izraz su očajanja zbog lošeg stanja u kome se nalazi naša baletska umetnost. Korene i početak problema treba tražiti u neprofesionalnoj baletskoj školi. Učenici su ogledalo nastavnika, koji očigledno ne osećaju odgovornost da neguju umetnike. Baletska škola je suviše skupa za veoma loše rezultate.

Orchestra, 1998–1999.

Lepota baleta uči se od prvih koraka⁴⁰²

Balet Pariske opere uspeo je da sublimira vekovno baletsko iskustvo i da se krajem naše epohe približi idealu ove umetnosti. Repertoar Baleta podrazumeva sve značajne predstave i koreografske stilove XIX i XX veka: original *La Silphide*, *Žizelu*, *Labudovo jezero*, rekonstrukcije Rudolfa Nurejeva, *Bajaderu*, *Don Kihota*, *Ščelkunčika*, zatim koreografije Fokina, Nižinske, Lifara, Balanšina, Mjasina, Tjudora, Eštona, Karlson, Grejam, Kaningama, Limona, Nojmajera, Bežara, Forsajta, Preljocaja, Bauš, Eka i drugih značajnih umetnika.

Ovo bogato baletsko iskustvo nose igrači u potpunosti profesionalno spremni za izazove od romantizma do postmodernih tendencija. Pariski umetnici imaju savršene baletske proporcije, idealnih su plesnih linija, s lakoćom izvode najteže tehničke zadatke, lepi su i inteligentni tako da bez problema mogu da

⁴⁰² *Orchestra*, Beograd, br. 13, 1998–1999, str. 36–37.

prelaze iz jedne u drugu formu. Njihova posebnost je kvalitativni način baletskog izvođenja koji postaje preovlađujuća estetika devedesetih. Celovito telo igrača je jedinstven tehnički i izražajni subjekt. Tehnika podrazumeva ne samo mehanicističko izvođenje koraka već je izražajni kôd ugrađen u njega. Znači da su ekspresija i poetika u načinu kompletnog telesnog izvođenja. To više nisu razdvojeni elementi, kao što je sugerisala ruska škola. Energetsko kretanje i dinamika pokreta su individualni i određuju suštinu plesa sâmog igrača. Tako se izdvajaju zvezde od solista i ansambla igrača. Odlično poznavanje savremenog plesa pariskim igračima daje sigurnost i nove poglede na klasicistički balet. Moderan i savremeni ples se kreira izolacijama pojedinih delova tela, dok je klasična igra u blokovskim kanonima, u strogo kontrolisanoj koordinaciji. Telo koje spozna i usvoji fragmentarni modernizam, na slobodniji način pristupa klasicističkoj tehnici. Dobijaju se nove harmonične celine u okviru istih zakonomernosti. Ovako svestrano osposobljeni igrači mogući su samo ako su edukovani u školi koja ima dobar sistem, profesore koji nose to znanje i u kojima je valorizacija vrednosti zakon.

Posle krize šezdesetih godina (niz štrajkova i odlazak baletskih zvezda), Ministarstvo kulture zatvara na dve godine Operu i Baletsku školu. Klod Besi, zvezda Pariske opere, postaje direktor Baletske škole koja stvara novi sistem – za balet XXI veka. U nov sistem učenja baletskih igrača ugrađeno je sve ono što je najbolje ostvareno u drugim školama sveta: ruskoj, engleskoj, američkoj, kubanskoj... Obrazovanje je obogaćeno kreativnim predmetima: mimikom, telesnim solfeđom, savremenim baletom, folklorom... Za takve programe angažovani su profesori koji mogu da ostvare nov način predavanja.

Pre svega, važna je selekcija učenika. Na audiciji se uzimaju isključivo sposobni za balet, jer se zna da samo takvi mogu postati vrsni profesionalci. To je kadar koji se neguje prevashodno za balet Pariske opere a oni drugi odlaze u druge kompanije.

Dve godine traju pripreme učenika a zatim sledi šest godina školovanja (od VI do I razreda). Devojčice počinju u uzrastu od 8 do 11 godina, dečaci do 13 godina. Svaki profesor ima jedan razred sa ne više od 10 do 12 učenika. U isto vreme on prati razred ispod njegovog, da bi se pripremio za nove učenike. Takođe prati i razred iznad svoga, da zna gde ide njegov učenik, a prati i svoje bivše učenike. Na seminarima profesori stalno dopunjavaju svoje znanje, diskutuju o problemima, o tome kako ih rešiti i kako unaprediti baletsku umetnost.

Od 1977. godine Klod Besi organizuje javne demonstracije rada svoje škole. Poslednjih deset godina to se odvija u Pariskoj operi. Pre početka, u najavi, čuvena direktorka kaže: „Naša Baletska škola je skupa, vi ste poreski obveznici koji to plaćaju, ja osećam odgovornost da vam pokažem šta mi radimo...”

Iako se rezultati vide u kvalitetu baleta Pariske opere, Klod Besi prezentira kako se radi sa budućim umetnicima.

U novembru i decembru 1998. godine u Pariskoj operi demonstracije su pokazane iz dve celine:

- Prva (2 h 50 min) – klasični deo od VI do IV razreda, mima, folklor i koral, za mlađe razrede i savremeni balet za starije – III razred.
- Druga (2 h 50 min) – klasično, folklorno obrazovanje, kao i specijalistički časovi *adagia* i vežbi „na prstima”, stariji razredi – od III do I.

Demonstracije su bile u formi baletskog časa. Svaki profesor je predstavio svoj razred i gledalištu objasnio „šta je u baletu važno”. Učenici su za barom (štapom) i na sredini prikazivali samo određene korake ili manje kombinacije koje se uče na toj godini. Profesor ih ispravlja, poneki učenik treba da ponovi ispravku, a on sâm objašnjava publici kako treba da stoji lakat ili noga... U isto vreme to je edukacija i gledalaca.

Moglo se zapaziti da već kod najmlađih učenika (VI razred), svaki početni korak učvršćuje telo, noge, stopala na pravilan način; *épaulements* treba da su tačni i lepi. Insistira se na visoko držanim bedrima i mišićima nogu, na „federiranom” *demipliéu*, ispruženim i otvorenim nogama. Posebna pažnja se obraća na stopala koja su sasvim zategnuta, čim izlaze iz početne pozicije. Učenici V i IV razred (13–15 godina) pokazali su složeniju tehniku, a kako su njihova tela već usvojila osnove baleta, njihovi profesori ih upućuju u elemente kao što je *jeté entrelacé*. Ruska škola i naši učenici ovaj težak korak uče mnogo kasnije. Pojedini učenici već se izdvajaju po koordinaciji i harmoniji pokreta, kao i po lepoti izvođenja. To se primetilo u *koralu*, *mimi* i *folklornim igrama*. Mali, budući umetnici prikazali su s puno radosti, energije i imaginacije slobodu i izolaciju pokreta, fragmentarno shvatanje svog tela, otvoreno izražavanje i kreativnost.

Stariji razredi (III, II, I) već su sasvim blizu odličnih igrača. Devojke su na baru i sredini igrale sve „na prstima”. Baletske kombinacije su strukturirane od elemenata visoke tehnike. Videlo se da su svi koraci prethodnih godina odlično savladani i da se najteže baletske kombinacije plešu s lakoćom, sigurnom tehnikom, lepom linijom i stilom, a oduhotvorena igra i elegancija inkorporirani su u tela mladih umetnica.

Specijalnu demonstraciju, „na prstima”, sa učenicama završne godine, izvela je sama Klod Besi. Obraćajući se publici, ona je objasnila važnost tačnog i preciznog izvođenja, jer je to uslov za ideal i lepotu baletske umetnosti.

Učenici muških razreda, čija tehnika probija sve dosadašnje barijere, iskazali su čvrstinu, preciznost, brzinu, lakoću i eleganciju u velikom skokovima, *pirouettesama*, *adagiou*...

Još jedna specijalna demonstracija bila je posvećena *adagiou*. Atilio Labis, zvezda Pariske opere i profesor, učio je završni razred (I) poetici razvojnih koraka, suptilnom odnosu igračice i partnera, sigurnosti izvođenja *duetne igre*. Učenici su se pokazali potpuno spremni da svoje umeće stave u službu vrhunske baletske umetnosti.

Na demonstraciji baletske škole Pariske opere postalo je sasvim jasno da se visoki baletski standard može postići samo dobrim edukovanjem u školi, a to podrazumeva:

- pravu, strogu selekciju učenika sposobnih za balet, a to je vrhunska estetika igre;
- nastavni kadar, brižljivo i najstrože izabran od profesionalnih igrača, sa završenom školom za baletske pedagoge. Oni se moraju stalno obrazovati da bi mogli da prate nova baletska dostignuća;
- plan i program koji ide u korak s dobrim baletskim sistemima, ali za koje su odgovorni nastavnici. Oni moraju biti osposobljeni da ga ostvare.

Pa, ipak, svi umetnici ne stižu na vrh. Gde je kraj? To ne znamo, ali moramo pratiti vreme.

Kako glumiti telo⁴⁰³

U ritualnoj sintezi začetka umetnosti igrač je pevao i glumio, pevač je glumio i igrao, a glumac je morao da igra i peva. Ovaj arhetip glumca danas ima poseban značaj kada se preispituju sva istorijska i umetnička iskustva. Sada, na kraju XX veka i drugog milenijuma, razočarani smo u laž jezika kao prinude komunikacije. Nova ogoljena poetika beži od opisa reči. Potreba da se dobije nov, harmonični scenski izraz, iskazuje se i konkretnom anticipacijom vremena i prostora, kroz telo i pokret. Naučna otkrića psihologije, psihijatrije, fizike i fizijatrije XX veka uslovljavaju i sasvim novu misao o igri. Oslobođajući se strogih kanona, koreograf i igrači prave nove preraspodele znakova. Semiotika igre oduvek se oslanjala na apstraktno značenje. Intuicija, impuls – novi su inicijatori estetizacije pokreta. U dramskom teatru polazi se od tih novih pretpostavki. Glumac je instrument, objekat, subjekat koji u visokoj energetske akumulaciji – kroz arhitekturu tela i glasa, u ritmičkoj formi – kreira prostor.

Čuvena američka igračica, koreograf i estetičar modernog baleta i igre Doris Hamfri, početkom veka, piše: „Čovek ima četiri izvora ritmičke organizacije. Prvo, aparat disanja – pevanja – govorenja, kojim se stvara govorni izraz i njegov ritam. Drugo, delimično nesvesni ritmovi telesnih funkcija: rad srca, creva, zatezanje i opuštanje mišića, talasi osećaja kroz krajeve nerava. Treće, mehanizam pokretanja nogu, za koje je čovek otkrio da ga jedna za drugom mogu podržati dok se okreće u prostoru, što je stvorilo i svesnu radost ritma, kako se težina prebacivala s noge na nogu. Četvrto, tu je emocionalni ritam plime i oseke osećanja, sa akcentima koji ne samo što stvaraju snažnu ritmičku osnovu, već su i mera prosuđivanja emocionalnih ritmova kod drugih...”

Ritam i pokret su – i mi to potvrđujemo – pokretačka snaga svih naših životnih htenja.

Bioenergetska otkrića Vilhelma Rajha i njegovog učenika i sledbenika Aleksandra Lovena daju dragoceni doprinos izučavanju odnosa bioenergetskih moći pojedinca, samim tim i umetnika koji te moći prepoznaju i svesno ili nesvesno transponuju u kreativno delo.

U teatarskim istraživanjima najčešće se polazi od individualnog potencijala glumca, a usložnjavanjem rediteljsko-koreografskog koncepta i raspoređivanjem pronađenih znakova stvara se kompozicija kao umetnički čin. Ali telo nema pamćenje. Da bi telo moglo plastično da iskaže sve misli i ideje pokreta, da ekspresivno zalazi do suštine svoga bića, potrebno je mnogo mašte, koordinacije pokreta, samokontrole, mnogo vežbanja. Telo ne može da glumi; ono sublimira celokupno iskustvo individue. Pokret nije samo spoj određenih znakova komunikacije; on je i sâm unutrašnji izraz. Glumac ide od racionalnog ka iracionalnom i obrnuto. I kad uspe da ovlada svim ovim sveukupnim moćima, on dobija prepoznatljivu auru velikog umetnika. U toj ekstazi igre racionalnog i iracionalnog iskazuje se nemoć reči.

Danas je glumačko biće u potpunosti spremno da se na ovaj kompleksan način ostvaruje. Razume se, zamke opasnosti postoje, pre svega u gubljenju samokontrole ili u primarnom, intuitivnom otkriću koje se proglašava za gotov čin. Već smo govorili kako se vežbama pronalazi, fiksira i unapređuje sopstveni energetski potencijal. Estetika tela, pokreta i igre odraz je intelektualnog i emotivnog

⁴⁰³Bez podataka da li je i gde objavljeno.

sazrevanja čoveka na kraju veka. I zato je Bežar s pravom rekao: „Prošli vekovi su vekovi slikarstva, vajarstva, književnosti i muzike; a XX vek je vek igre.” Zato sve više prodire svest o sveukupnoj unutrašnjoj poetici tela, pokreta i igre kao važnom doprinosu i glumcu i teatru u celini.

Savremeni ples u Srbiji...⁴⁰⁴

...postoji u diskontinuitetu kroz ceo XX vek. Prvu školu otvorila je 1910. godine Maga Magazinović, koja je radila po principima Dalkroza i Labana. Za dvadeset pet godina više generacija je edukovano u savremenom duhu. Međutim, država nije bila zainteresovana za razvoj takve škole i Maga ju je zatvorila 1935. godine.

Posle Drugog svetskog rata kratko je zaživela Gradska baletska škola u kojoj se počeo učiti plastični (savremeni) ples. Predavali su Sonja Dojčinović i Smiljana Mandukić. Kada je škola zatvorena, Smiljana Mandukić je oformila svoju grupu u kojoj su se učili plesači po njenom sistemu. Faktički, u Srbiji nikada nije postojala sistematizovana škola za savremeni ples.

Poslednjih deset godina naglo se razvijaju razni pravci savremenog plesnog teatra. Međutim, u kreativnom radu veoma se oseća nedostatak dobro edukovanih koreografa i plesača. U Beogradu su organizovani seminari, pojedini igrači su odlazili i u inostranstvo da nauče savremene tehnike i steknu nova iskustva.

Veliki nedostatak je primetan u kretnjama i plesu igrača i glumaca. Telo mora biti sposobno da nosi koreografsku ideju. Oseća se potreba za stalnim usavršavanjem plesne tehnike, kao i telesnog izražavanja.

Samo kroz takav rad može se očekivati pravi kreativni pomak u savremenom plesnom teatru.

Dopis Radne grupe Udruženja baletskih umetnika Srbije⁴⁰⁵

U materijalu povodom primedbi na Nacrt obrazovnih profila i nastavnih planova nije našla mesto naša primedba koja se odnosi na tretiranje baletske škole kao ustanove koja obrazuje srednji stručni kadar. Mislimo da je to jedan od bitnih uslova za pravo tretiranje baletske umetnosti u našem društvu. Naime, dugi niz godina pre i posle rata naša struka imala je daleko povoljniji tretman u društvu nego što je to danas slučaj.

Treba reći da je baletska škola apsolutno specifična škola, drugačija od svih ostalih u srednjem obrazovanju. Pre svega, pored izuzetnih fizičkih sposobnosti potrebnih detetu da bi jednoga dana moglo profesionalno da se bavi ovim poslom, neophodne su i izuzetne psihičke sposobnosti. U baletsku struku se po pravilu dete usmerava najkasnije do 10. godine života, da bi se od samog početka sa profesionalnom ozbiljnošću i strogošću pravilno i potpuno naučili i uvežbali osnovni stavovi i pokreti. Površno, pogrešno ili nedovoljno stručno učenje i vežbanje ostavlja i kod najsposobnijeg učenika trajne, a kod manje sposobnog nepopravljive posledice.

⁴⁰⁴ U rukopisu, bez datuma.

⁴⁰⁵ Dopis Radne grupe Udruženja baletskih umetnika Srbije, upućen 3. juna 1985. godine, verovatno tadašnjoj Zajednici obrazovanja.

Priprema za struku traje osam godina i mora se odvijati jedinstvenim obrazovno-vaspitnim sistemom, koji u psiho-fizički razvoj deteta ugrađuje istovremeno tehničko-estetske pojmove i znanja baletske igre, smisao baletsko-pozorišne delatnosti i odnos prema njoj, kao i upoznavanje i prihvatanje specifičnog načina života u skladu sa zakonima struke. Obim i broj uže stručnih predmeta i način svakodnevnog učenja – angažovanje celog bića, uma, duha i tela, svakodnevno tokom osam godina niz stručno-praktičnih pomoćnih predmeta i onih stručno-teorijskih, uz opšte obrazovanje – predstavljaju zaista izuzetno obrazovanje po stručnosti, načinu i obimu.

Dete pored baletske škole koja traje osam godina uporedo završava i kompletno osnovno i srednje usmereno obrazovanje. Prema tome, ono uči uporedo i kompletno dve potpuno odvojene škole.

I na kraju, ono najvažnije: osam godina baletske škole je najviše moguće obrazovanje u baletskoj struci za poziv baletskog igrača. Nigde u svetu ne postoje više škole za ovaj poziv, koji se iz dana u dan uči punih osam godina sa najvećim mogućim fondom časova (kao primer može da posluži i to da i najduže studiranje – recimo, medicina – traje pet godina, a naše baletsko obrazovanje osam).

Specifičnost naše profesije je i u tome što školovanje mora početi veoma rano, rano se počinje sa profesionalnim radom i rano se odlazi u penziju. Ali mislimo da zbog toga ne moramo da budemo kažnjeni, jer su to zakonitosti naše profesije.

Svuda u svetu, i na istoku i na zapadu, baletske škole imaju zvanje „akademskih“ jer daju najviše i najkompletnije moguće obrazovanje za igrače. Jedino se kod nas ova struka smatra srednjom stručnom spremom, što nije bio slučaj ni pre ni posle rata.

Tada se baletska škola zvala državna, a ne srednja kao danas, a baletski umetnici su bili tretirani ravnopravno sa svim ostalim umetnicima. Onda se to promenilo, ne zna se ni kako ni zašto. Svi ostali umetnici su zadržali visoku spremu osim nas koji smo degradirani na srednje obrazovanje. Ovakvo minimiziranje struke osećamo svakodnevno, pre svega u matičnim kućama gde je naš rad niže vrednovan (čak i kroz lične dohotke) od svih drugih umetničkih profesija. Naravno, to se kasnije odražava i na penziju koja je znatno manja od penzija ostalih umetnika.

Mislimo da je krajnje vreme da se ova greška u tretmanu naše profesije ispravi, to jest, da se baletskoj umetnosti da pravo mesto, uloga i prostor u našem društvu.

Beograd, 3. jun 1985.

Radna grupa Udruženja baletskih umetnika Srbije
Predsednik Udruženja
Jovanka Bjegojević

Solisti Baleta Narodnog pozorišta
Zoja Begoli
Jelena Šantić
Vladimir Logunov
Marija Janković

Prosvetnom savetu SR Srbije⁴⁰⁶

Članovi udruženja baletskih umetnika Srbije, na svojoj Godišnjoj skupštini, pružili su veliku podršku radnoj grupi Udruženja koja radi na predlogu Nacrta Zakona o baletskom obrazovanju. U toku diskusije i raznim sugestijama podržavaju se svi dosadašnji naponi za uspostavljanje stručne škole, koja bi školovala profil igračica – igrač baleta, igračica – igrač folklora na osnovu *Plana i Programa* predviđenih Zakonom koji sprovodi stručni nastavni kadar. Primedbe koje je u tom smislu poslao UBUS⁴⁰⁷ u nekim stavkama se bitno razlikuju od primedaba Baletske škole „Lujo Davičo”.

Obrazovni profil baletske struke – str. 43, stavka 2, II pasus:

Netačna je tvrdnja Baletske škole da Zakon predviđa VI i VII stepen stručne osposobljenosti jer u prethodnom pasusu se jasno kaže da novi zakon (samo predlog zakona) ne predviđa VI stepen. U obrazloženju zašto se traži VI stepen stručne osposobljenosti za nastavni kadar Baletske škole kaže se da je to zato „da bi se izbegla trenutna apsurdna situacija da naši nastavnici baleta, posle završene baletske škole, moraju da za 4–5 godina prekinu s bavljenjem baleta kako bi završili jedan od fakulteta koji im neće koristiti u daljem stručnom i pedagoškom radu”.

Primedbe Baletskog udruženja se upravo i odnose na apsurdnu situaciju da najlošiji završeni učenici Baletske škole, koji nigde nisu mogli da se zaposle kao profesionalni igrači, ostaju u istoj školi kao nastavnici, završavaju nestručne fakultete (Pedagoški, Istoriju umetnosti, Saobraćajni i dr.), a rezultati takvog stanja su vidljivi: šesti stepen, kao viša škola za nastavnike i koreografe, samo je priučavanje nedoučenih učenika.

Naše insistiranje je na VII stepenu, kao jedinom ozbiljnom sistematičnom obučavanju baletskog nastavnog kadra (primer GITIS-a,⁴⁰⁸ Moskva), i to sa obaveznom profesionalnom igračkom praksom. Jedino tako se može očekivati stvarno poboljšanje stručne nastave. U trenutku ukidanja viših škola, sasvim je neozbiljno insistirati na takvoj polovičnosti koja nikako ne može da bude pozitivna za našu budućnost.

Nastavni planovi – strana 44, stavka 2:

Baletsko udruženje ostaje pri svojim prvobitnim stavovima.

Stavka 3: podržavamo predlog Univerziteta umetnosti o povećanju broja časova likovne umetnosti, tako neophodne za kompleksno stvaranje scensko-muzičke i baletske umetnosti i upoznavanje istorije zbog opšte kulture. Predlažemo isti broj časova za marksizam i samoupravljanje (s dodatnim predlogom da taj predmet bude u okviru sociologije umetnosti), ali samo za II i III razred jer se ta materija može obraditi u potpunosti u dve godine. Time bi se dobio prostor za

406 Nije poznato kada je ovaj akt prosleđen Prosvetnom savetu SRS, verovatno sredinom osamdesetih godina XX veka.

407 Udruženje baletskih umetnika Srbije

408 ГИТИС – Российский (некада: Государственный) институт театрального искусства (Руски institut / Univerzitet pozorišne umetnosti).

druge predmete. Ostajemo na predlogu scenske borbe i fiskulture, s posebnim planom i programom za baletske igrače. Ukoliko se ne prihvati predmet scenske borbe, smatramo da je mačevanje kao veština jednostrano i da taj fond časova treba ustupiti drugim predmetima.

Stavka 5: podržavamo uvođenje predmeta anatomije, ali ne s obrazloženjem Baletske škole da „usled nepoznavanja anatomije sopstvenog tela često dolazi do raznih deformacija, uganuća, preloma”, jer to ne može biti razlog. Nastavnik baleta koji dobro poznaje svoju struku i logično vodi čas, ne može dozvoliti deformacije i povrede učenika. Obrazloženje UBUS-a je da učenik mora poznavati svoje telo koje mu je instrument da bi umeo što bolje da ovlada njime.

Predlog za uvođenje metodologije i metodike klasičnog baleta, Baletska škola obrazlaže „potrebom za nastavnim kadrom koji izlazi iz naše škole, tj. koji se zapošljava na poslovima vođenja i rukovođenja baletskim trupama, neformalnim grupama, baletskim sekcijama pri TV, domovima kulture, školama, kulturno-umetničkim društvima”. Stav Udruženja je da je već definisano i obostrano prihvaćeno da je obrazovni profil koji škola priprema – profesionalni igrač – igračica baleta. Pozivajući se na „nastavni kadar iz naše škole” jasno je da se ovim uvođenjem predmeta verifikuju užasno loše stanje i praksa Baletske škole da iz škole izlazi nesposoban igrački kadar koji ostaje u toj istoj školi da predaje uže stručne predmete igre i baleta. Samo nestručnjak može predlagati ove predmete s obrazloženjem za „pedagoško znanje za razna zagrevanja, pripremanja, kao i za razvoj baletske tehnike”. Sve navedeno je zadatak stručnog nastavnika koji treba da se obrazuje na stručnim fakultetima i u profesionalnoj praksi. A ovi predmeti se smatraju naučnim disciplinama komunikacije za visoko obrazovanje.

Opteretiti decu ovim predmetima koji ne služe u obrazovne svrhe ove škole je zločin. Učenici se pripremaju za profesionalnu igračku karijeru, a ne za druga zanimanja. Za pedagoški i koreografski kadar obrazovanje je drugačije. Prihvatiti ovaj predlog znači ponovo generacije voditi nestručno. Istorija igre i baleta, iskustvo Istoka i Zapada, naša predratna i posleratna praksa kada je balet stvarno bio u velikoj uzlaznoj liniji – sve to govori da samo profesionalni igrači baleta, sa dugogodišnjom praksom igranja u baletskim ansamblima i sa specijalizacijom ili fakultetom, mogu predavati balet i upućivati decu u taj svet umetnosti. Bez poznavanja scene i prakse, nemoguće je deci uliti svest o istinskom baletu. To je specifičnost naše profesije. Kako su UBUS, Narodno pozorište i Pozorište na Terazijama zainteresovani za dalji život baletske profesije koja je – istorijski gledano – sada u velikoj krizi zbog loše školovanog kadra, naročito poslednjih 10 do 15 godina, primedbe ovde date i insistiranje na ovim stavkama proizlaze iz potrebe da baletska umetnost, najzad, ovim Zakonom dobije ozbiljnu profesionalnu bazu. Bez nje naša umetnost biće potpuno zanemarena i neće imati nikakvu perspektivu – čak ni elementarni opstanak.

Za Udruženje baletskih umetnika SR Srbije i Narodno pozorište u Beogradu

Jelena Šantić

To se ne može naučiti⁴⁰⁹

Moj dopis Radničkom savetu bio je povod za jednu veću raspravu oko ovog, uslovno rečeno, „slučaja Krenara”. Za 26 godina, koliko sam član pozoriša – dugo godina sam bila solistkinja, a momentalno se bavim i koreografijom – smatrala sam i smatram da ja i moja generacija imamo prava da istupimo i ukažemo na određene deformacije zbog kojih balet u Jugoslaviji ne može da bude na zavidnom nivou. A ovo što se događa pred ulazak u novu zgradu, umesto da poboljša stanje, donosi samo nove i sve veće konfrontacije, a nikako kvalitet. Pošto je za kvalitet u baletu najvažnije čulo vida, onda se za rad u pozorištu mora proći audicija, pa i probni rad.

Dakle, potrebna je provera stručnog znanja i radnih sposobnosti. Pogotovu za baletsku pedagogiju i koreografiju koje podrazumevaju izuzetne sposobnosti i talenat. Ovoga puta se radilo bez toga i mislim da će posledice biti velike. Ako tako nastavimo, doći će vreme da se za nekoliko godina balet polaže dopisnim putem. Oglasila sam se tim dopisom iz prostog razloga jer mislim da dovoljno poznajem našu profesiju. I na Zapadu i na Istoku pedagoški posao rade bivši igrači koji, pre umetničkog oblikovanja baleta, idu na doškolovanje. Da biste vi umetnički oblikovali jedan klasičan balet, kao što je, na primer, *Labudovo jezero*, potrebno vam je, pre svega, veliko znanje, zatim autoritet da to prenesete, jer neko može da bude odličan igrač, ali da nema autoritet da to prenese drugima, i zatim potrebno je znati nešto što je danas veoma važno, a to je da li jedan pedagog može i ume da komunicira s grupom od pedeset igrača.

Način na koji je to urađeno u Narodnom pozorištu besprimeran je u istoriji našeg i svetskog baleta, jer mlada Krenara, koja je ovde bila osrednji đak i koja je sa odličnim ocenama završila koreografski smer, nije dobila priliku da pokaže svoj talenat. Ona je očigledno pronašla pogrešan put, jer diplomom i eventualnim znanjem koje još nije pokazala, nije morala da ulazi na mala vrata. Ona je u jednom svom obraćanju kolektivu dosta patetično pričala kako je završila školu iz koje je izašao i jedan Balanšin. Nemam ja ništa protiv toga, ali to ne znači mnogo: to bi bilo kao da onaj ko je završio školu u kojoj je učio Mihailo Pupin mora da postane Pupin.

Na kraju tog svog izlaganja spomenula je da nema šta da razgovara sa malim ljudima usijanih glava i da ne postoji osoba koja može da bude njen arbitar. Ona spominje svoju školu i neke predmete koje je položila, a koji su zaista nevažni za balet, kao što je istorija KPSS.⁴¹⁰

Mislim da je rešenje da se taj konkurs poništi i da devojkica uđe legalno u posao, kao što su činili svi vrhunski umetnici. Dakle, uz obavezan probni rad.

409 Izjava koju je dala J. Šantić Zoranu Prediću za *Radio TV reviju*, str. 21 (verovatno 1989, bez podataka); odnosi se na promenu sistematizacije Baleta Narodnog pozorišta kako bi se primila Krenara Nevzeti.

410 Komunistička partija Sovjetskog Saveza.

Predlog za tri knjige o baletu⁴¹¹

Balet je među najpopularnijim umetnostima na Istoku i Zapadu zahvaljujući, između ostalog, i izvanrednoj produkciji i prodaji baletskih knjiga.

U našoj zemlji takoreći još nije štampana knjiga o baletu jugoslovenskog autora (pojavilo se nekoliko prevoda, ali to je zanemarljivo jer se radi o par naslova).

Naše poznavanje baleta i pripreme za poziv baletskog umetnika su minimalni. Smatram da bi knjige, čiji spisak prilažem, mogle da objasne na popularan način osnovne pojmove o baletu. Svaka od ove tri knjige bavi se posebnom problematikom: jedna govori o počecima i pripremama za ulazak u baletsku školu i o školovanju; druga se odnosi na put ka vrhu baletskog sveta, tj. govori o ulasku u profesionalni baletski ansambl; a treća je istorijski pregled igre, uključujući i moderan balet.

Svaka knjiga ima 100 strana sa oko 50 fotografija, koje su obavezne kako bi upotpunile ovaj svet magične baletske umetnosti.

I knjiga: *Pripreme za svet baleta*

Ova knjiga govori o počecima školovanja baletskog igrača. Time bi se objasnio šta je balet, koji su tokovi predavanja, opis škole, opreme baletskog učenika i baletske sale, sistem školovanja od prvog do osmog razreda (svaki razred bi se posebno objasnio), sa prikazom različitih stručnih i opštih predmeta, npr. klasični balet, istorijske i karakterne igre, folklor, solfeđo, klavir, gluma itd.

Sveobuhvatno bi se opisao rad profesora do diplomskog ispita.

Na kraju knjige bi se dao rečnik baletskih termina: npr. *pirouette* (pirueta) = potpun okret igrača oko sebe.

Poglavlja u knjizi:

1. Šta je balet
2. Profesor baleta
3. Predškolski rad
4. Baletska škola
5. Oprema baletskog učenika
6. Prijemni ispit
7. Opšte obrazovanje i sistem školovanja baletskog igrača
8. Školski koncerti, nastupi na TV i u pozorištu
9. Diplomski ispit

II knjiga: *Igrač i njegov svet*

Ova knjiga treba da sadrži podatke koji objašnjavaju profesionalni svet baleta: govori o pozorištu i kako postati vrhunski baletski umetnik. Time bi se objasnio šta je pozorište, šta je scena, kostim, scenografija itd.

⁴¹¹ Nema podataka kada je predlog pisan i kome je upućen.

Govorilo bi se o pripremanju predstava i strukturi baleta, tj. baletskog ansambla i solista, o pedagozima, repetitorima, baletskoj sali. Zaokružilo bi se tumačenje svakodnevnog rada baletskog igrača i ukazalo na to šta je sve potrebno da se postane vrhunski baletski umetnik.

Podnaslovi u knjizi:

- Pozorište kao institucija
- Baletska sala
- Pedagog i baletmajstor
- Baletski solisti i ansambl
- Audicija za prijem novih članova baleta
- Svakodnevni rad
- Scena
- Pripreme nove predstave – koreograf, libreto, muzika, kostim, scenografija, rad na ulogama
- Premijere

III knjiga: *Istorija igre i baleta*

Pošto je veoma potrebno da publika bude upoznata sa istorijom baleta da bi uopšte mogla da prati klasične a pogotovo moderne predstave, ova knjiga će sadržavati sažetu istoriju igre i baleta da bi se bolje objasnila baletska umetnost i posebno biografije značajnih igrača sa većim osvrtom na današnje igrače i koreografe.

Istorija igre počinje od praistorije preko drevnih naroda, antike, srednjeg veka do renesanse kada se već upotrebljava izraz BALLO – balet. Dalje bih govorila o istoriji baleta do današnjih dana sa većim osvrtom na značajne pravce modernog baleta. Uz to bi bile date biografije značajnih imena svetskih priznatih koreografa, pedagoga i igrača.

Na kraju svake knjige, kao dodatak, biće data *Literatura i Rečnik baletskih pojmova*.



1974.

OSNIVANJE CENTRA ZA NOVO POZORIŠTE I IGRU (CENPI)

Reč savremenika

Milena Dragičević Šešić: CENPI

Iako je radio veoma kratko, tek od kraja 1998. do 2004. godine, bio je organizacija od izuzetnog značaja za razvoj nezavisne pozorišne i plesne scene, a posebno za uvođenje svih onih oblika primenjenog teatra čiji je cilj bio borba za društvene promene i uključivanje manjinskih grupa. Osnivači, Jelena Šantić, Jovan Ćirilov i Borka Pavićević, osmišljavaju CENPI i kao platformu koja će podjednako raditi na teorijskoj konceptualizaciji, istraživanju i arhiviranju savremene umetničke produkcije, te kao servisni centar za inovativne oblike performansa, plesa, igre i pozorišta. Pored toga, svoj zadatak videli su i u očuvanju sećanja na one umetnice i umetnike koji su donosili promene, a čije biografije nisu deo standardnih istorija pozorišne i plesne umetnosti. Tako Jelena Šantić uređuje autobiografiju Mage Magazinović *Moj život* (CLIO, 2000) svesna koliko je umetnost igre razdvojena u nauci i sećanju od pozorišnih tokova i pozorišne kulture Srbije. Otvorenost za manjine, diskriminisane i nevidljive u našem društvu, čini da CENPI ubrzo pokrene i romski program (koordinator Zoran Jovanović) u sklopu šire kulturno-političke borbe za prava manjina u kulturi.

Brojni su projekti CENPI-a ostavili neizbrisiv trag na alternativnoj kulturnoj sceni Srbije s kraja 90-ih godina 20. veka i s početka 21. veka. Prvih nekoliko brojeva časopisa grupe *Teorija koja hoda* objavljeno je upravo na ovoj platformi jer su se članovi grupe i sreli u CENPI-u, radeći na uspostavljanju arhiva performansa, plesa i avangardne pozorišne umetnosti. Pilot projekat *Polifonija*, u okviru programa *Umetnost za društvene promene – Igrom protiv nasilja* i danas živi u obliku *Bitef polifonije*, festivala koji predstavlja najrazličitije oblike primenjenog, angažovanog pozorišta zajednice iz čitavog regiona.

To mnogozvučje u domenu umetnosti scene koje je CENPI promovisao uz neophodno zastupanje multikulturalnog pristupa i interkulturalnog dijaloga, vodilo je i ka prvim manifestacijama i festivalima romske kulture i umetnosti. Nedelja romske kulture *Vareso aver (Nešto drugo)* prva je značajna kulturna manifestacija čiji je cilj da srpskoj javnosti prikaže romsku kulturu vrhunskih umetničkih dostignuća i da pomogne brisanju folklornih stereotipa.

Brojni su bili razgovori i okrugli stolovi održavani pri različitim festivalima, projektima i programima, od INFANT-a⁴¹² u Novom Sadu, Budve grada teatra, Belefa,⁴¹³ kao i gostovanja, prezentacije i radionice grupe Performing Unit u Smederevu, Pančevu, Vršcu... Na savetovanjima, koje organizuje Jelena Šantić, diskutuje se o jugoslovenskoj performativnoj avangardi u prošlosti i sadašnjosti i otvaraju brojna zanemarena pitanja studija izvođačkih umetnosti.

412 Internacionalni festival alternativnog i novog teatra.

413 Beogradski letnji festival.

Sve ove akcije i manifestacije priređene su sa različitim organizacijama civilnog društva (Romski kulturni centar, Teorija koja hoda, Suno E Romengo romski teatar, Centar za kulturnu dekontaminaciju i drugi), kao i sa onim ustanovama kulture u javnom sektoru koje su imale hrabrosti da se otvore za nezavisne inicijative (Belef, Bitef teatar itd.).

No, najvažnija aktivnost *CENPI*-a, na kojoj je sarađivalo i mnogo studenata Fakulteta dramskih umetnosti, pre svih Ana Vujanović, bio je rad na stvaranju arhiva scene savremenog plesa i pozorišta u Beogradu (15 registratora od kojih se najveći deo odnosi na aktore devedesetih – autore, festivale, umetničke kolektive i prostore; ali svedočenjima Jerka Denegrija i Miška Šuvakovića pokriven je i period šezdesetih i sedamdesetih, dok je, na inicijativu Jelene Šantić, Ana Vujanović napravila i pet jedinica o autorima koji su tek počeli da se pojavljuju na plesnoj sceni). Ova arhiva (zasnovana na upitniku koji je na Jeleninu inicijativu pripremio Dragan Klaić) obogaćena je fotografijama, programskim knjižicama i pres-klipingom, i zajedno sa svim ostalim dokumentima Jovana Ćirilova, prebačena je u Istorijski arhiv grada Beograda i tek čeka svoju obradu i buduće korisnike. Taj legat je, bar u onom segmentu koji je Ana Vujanović digitalizovala i lično čuva, a nadamo se i njegova celina u Arhivu grada, važan mogući resurs savremene plesne i pozorišne scene Srbije. On može da vrati sećanje na neinstitucionalne aktore čiji je rad bio od izuzetnog značaja, ali koji, budući izvan ustanova, nisu imali mogućnost arhiviranja svoga rada i očuvanja javnog i kulturnog sećanja na njega. Mnogi su otišli u inostranstvo, mnogi su prestali da se bave umetnošću, pojedini prešli u institucije i tu se uključili u neke druge oblike kulturnog delovanja, te stoga arhiva *CENPI*-a može biti vredan izvor za nova tumačenja i razumevanja alternativnih kulturnih kretanja u Srbiji, njihovih domašaja ali i padova.

I knjige koje su objavili – teorijska literatura An Ibersfeld i Miška Šuvakovića, kao i dramska literatura Elfride Jelinek, Marijusa Majenburga, Bernar-Marija Koltesa i Žan-Lika Lagarsa – obogatile su teatarske horizonte novim saznanjima i izazovima i ostaju kao trajna mogućnost za nove istraživačke i umetničke elaboracije.

U okviru programa *Kultura nova* (regionalnog programa koji je osnaživao umetničke organizacije civilnog društva za učešće u procesima zagovaranja novih kulturnih politika, međusobnu saradnju i podizanje sopstvenih organizacionih kapaciteta), *CENPI* je bio jedna od pet organizacija iz Srbije (pored Remonta, Konkordije, Centra za savremenu umetnost i Kuda.org) koja je dobila tu priliku. Kao voditeljki programa, nije mi bilo teško da se uverim u to da su vrednosti i entuzijazam organizacije, pre svega, počivali u njenim osnivačima, te je odlazak Jelene Šantić marta 2000. bio veliki udarac za održivost i budućnost *CENPI*-a.

Upravo je Jelena Šantić, kao umetnica s jedne, i aktivistkinja s druge strane, najbolje oličavala suštinu *CENPI*-eve misije i vizije: vrednosti eksperimenta, inovacije, estetike, transdisciplinarnosti, otvorenosti, ali i vrednosti društvene odgovornosti, socijalne pravde, ravnopravnosti, inkluzije itd. U njenim tekstovima i arhivima *CENPI*-a naći će se mnogo dokumenata koji o tome svedoče.

Tako je *CENPI*, smešten na evropskoj semi-periferiji, uspeo u razvoju inovativnih projekata kulture sećanja na druge neinstitucionalne aktore, ali je zanemario razvoj sopstvene kulture sećanja (pamćenja sopstvenog rada), pa je ova knjiga upravo taj pokušaj, da se organizuje prenos znanja ka novim generacijama, da se bar deo arhiva *CENPI*-a učini živim izvorom za istraživanja i savremene umetničke prakse.

Najava okruglog stola, 1999.

Okrugli sto⁴¹⁴

Da li postoji jugoslovenska scenska avangarda u prošlosti i sadašnjosti

Bitef teatar u subotu, 3. jula, i nedelju, 4. jula 1999. godine
Beograd, 16. juni 1999.

Poštovani kolege/koleginice,

Novoosnovani Centar za novo pozorište i igru (*CENPI*), između ostalog, osnovan je da prouči novo pozorište XX veka u našoj zemlji. Bio bi to dugoročni poduhvat koji bi se sastojao u sakupljanju građe o novom pozorištu, proučavanju te građe i publikovanju radova na tu temu u posebnim knjigama.

CENPI se ne bi zaustavio na proučavanju sadašnjosti i prošlosti novog pozorišta kod nas, već bi stimulisao na razne načine našu današnju novu tragalačku kreativnost (produkcijom predstava, plasmanom predstava u svetu i sl.).

Želeći da se među našim najistaknutijim pozorišnim ljudima stekne saznanje o tome šta se misli na temu novog pozorišta, organizovaćemo okrugli sto na temu *DA LI POSTOJI JUGOSLOVENSKA SCENSKA AVANGARDA U PROŠLOSTI*. Namerno smo izoštrili temu time što smo pojam novog pozorišta nazvali avangardom, pojam koji se često dovodi u pitanje.

Za razliku od uobičajenih okruglih stolova, ovog puta bismo razgovarali među sobom. Na taj način ne bismo vodili računa o nivou publike, već bi naš okrugli sto bio izrazito stručan. Kasnije bismo publikovali materijale našeg dvodnevno okruglog stola.

Okrugli sto održaće se u prostorijama Bitef teatra, Skver Mire Trailović br. 1.
Subota, 3. jula, početak u 11.00 h, trajanje do 14.00 h, nastavak od 14.00 h do 16.00 h
Nedelja, 4. jula, početak u 11.00 h, trajanje do 14.00 h.

Okrugli sto vodi Jovan Ćirilov.

Biće prikazan video-snimak predstave *Taretkinova smrt* u režiji Branka Pleše.

Pozvani učesnici Okruglog stola su:

1. Aleksandar Milosavljević, pozorišni kritičar, Beograd
2. Aleksandra Jovičević, teatrolog, Beograd
3. Boro Drašković, reditelj, Novi Sad
4. Borka Pavičević, dramaturg, Beograd
5. Dejan Mijač, reditelj, Beograd
6. Ivan Medenica, pozorišni kritičar, Beograd
7. Jelena Šantić, teoretičar baleta, Beograd

⁴¹⁴ Sačuvane su dve slične verzije ovog pisma sa istim potpisima J. Šantić i J. Ćirilova.

8. Ljiljana Mišić, istoričar baleta, Novi Sad
9. Marija Janković, glavni urednik časopisa *Orchestra*, Beograd
10. Milena Dragičević Šešić, teatrolog, Beograd
11. Milenko Misailović, teatrolog, Beograd
12. Nenad Prokić, dramski pisac, Beograd
13. Radovan Kupres, novinar i publicista, Beograd
14. Sloba Milatović, reditelj, Podgorica
15. Sveta Jovanov, teatrolog, Novi Sad

Iako ste u telefonskom pozivu već prihvatili poziv, budite ljubazni javite se Jelena Šantić, telefonom na broj: 433 997 po prijemu ovog pisma. Ukoliko imate nekakvih sugestija, ne oklevajte da nam ih izložite.

Za *CENPI*, program *Nova igra*
Jelena Šantić

Direktor *CENPI*-a
Jovan Ćirilov

Diskusija Jelene Šantić na okruglom stolu *CENPI*-a⁴¹⁵

Nekoliko meseci po osnivanju *Centra za novo pozorište i igru (CENPI)* februara 1999, na inicijativu Jovana Ćirilova i Jelene Šantić u Bitef teatru je 3. i 4. jula 1999. godine održan Okrugli sto s namerom da se predstavi osnovna koncepcija ovog Centra, njegovi ciljevi i plan delatnosti, kao i da se razvije diskusija o pojmu avangardnog pozorišta i avangardne igre uopšte. Bili su pozvani Aleksandar Milosavljević, Aleksandra Jovičević, Boro Drašković, Borka Pavičević, Dejan Mijač, Ivan Medenica, Jelena Šantić, Ljiljana Mišić, Marija Janković, Milena Dragičević Šešić, Milenko Misailović, Nenad Prokić, Radovan Kupres, Sloba Milatović i Sveta Jovanov, a spominje se i ime Filipa Gvozdenovića. Uvodničar i moderator Okruglog stola bio je Jovan Ćirilov.

Diskusija je snimana, ali kako nije zabeleženo ko se sve odazvao pozivu da učestvuje u ovom razgovoru, bilo je nemoguće u transkriptima prepoznati glasove svih ličnosti koje su iznosile svoje stavove. Zbog toga smo odlučili da objavimo samo izlaganja Jelene Šantić. Iako izvučena iz konteksta celokupnog razgovora, ova diskusija, nadamo se, koherentno prikazuje njene ideje o novoj igri i avangardi, s jedne strane, a s druge strane daje uvid u razne aktivnosti planirane za *CENPI*.

⁴¹⁵ Audio-kasete su dobijene ljubaznošću Milana Lučića, a transkripte celog razgovora uradila je Violeta Jovanović marta 2010. Svi transkripti predati su prof. Mileni Dragičević Šešić 2016. godine koja planira da nekom od svojih saradnika/saradnica, odnosno studenata, predloži da istraži i celovito obradi ovaj materijal. Nadamo se da će to u dogledno vreme biti i ostvareno.

JELENA ŠANTIĆ:

... Sad ću vam reći zašto je to⁴¹⁶ meni interesantno: zato što ću ja u našim istraživanjima – pošto smo se dogovorili da se *Centar za novo pozorište i igru* bavi istraživanjima celokupnog XX veka – da osvetlim šta se u stvari događalo od početka XX veka, da bismo došli do kraja stoleća. I ranije sam znala, ali sam tokom istraživanju to i potvrdila – ma koliko zvučalo neverovatno – da je ples početkom veka bio prvi zaista avangardni blesak u našoj sredini. Mi nemamo nikakvu tradiciju, niti smo je imali, ni u baletu, ni u scenskom plesu. To su bile samo neke izolovane, male folklorističke numere, bez ikakve tradicije. Prvo što se kod nas novo pojavilo bila je Mod Alan 1907. godine, koja je, plešući na tradiciji Isidore Dankan iz tih istih godina, bila vrlo poznata u svetu. Došla je u Beograd i odigrala svoj performans u starom Kolarcu, koji se nalazio pored Narodnog pozorišta, na mestu današnjeg Staklenca. Ona je uzdrimala sve duhove: igrala je u providnim tunikama na modernu muziku i prvi put na muziku Šopena. Publika do tada nikada nije videla ni čula da se može igrati na Šopena. Uglavnom, to bi se moglo svrstati u impresionistički stil, uostalom kao i ples Isidore Dankan. U svakom slučaju, za ono vreme to je bilo veoma radikalno, jer je Mod Alan počela iz potpuno drugog raskursa. Prišla je sebi, svom telu: ja sam zagovornik stava da je ples – telo, da se kroz njega ples očituje, kao subjekat–objekat u telu. To je intimistički pristup, koji je već sredinom XIX veka Fransoa Delsart zacrtao kao novi put koji će u XX veku biti u potpunosti otvoren. Reč je o tome da je, u stvari, ritam taj koji scenskom životu, tj. telu, određuje ono što je pokret. Drugim rečima, da sve ono što je nadgradnja mora da potiče iz sopstvenog ritma. Mod Alan je bila zagovornik toga.

Na toj predstavi je bila i Maga Magazinović,⁴¹⁷ prva žena sa fakultetskom diplomom kod nas, filozof, prva žena novinar u Beogradu, profesorka Prve ženske gimnazije, poznati prevodilac. I ona je odlučila da se bavi teatro. Godine 1910. otišla je u Berlin kod Maksa Rajnharta – ne znam koliko vam je to poznato. Godinu dana je kod Maksa Rajnharta proučavala njegov metod i igrala u njegovom teatru, u omladinskoj, odnosno školskoj grupi. I vrlo zanimljivo opisuje šta je to bilo novo sa čime se suočila. Ona je u početku htela da bude glumica a svi predmeti koji su se učili kod Maksa Rajnharta ukazivali su na potpuni raskid s prošlošću. Bili su to opšteobrazovni predmeti iz filozofije, iz pokreta, iz muzike, iz poznavanja svetla. Tako su i građene predstave. Tamo je učila i u školi Isidore Dankan a upoznala je i sisteme Rudolfa Štajnera, znači antropozofiju – poznavanje sistema simboličkih vrednosti čovekovog izražavanja. Na taj vrlo čvrst sistem ona nije pristala, ali je on, u svakom slučaju, doprineo da joj se potpuno otvore novi putevi modernizma. Kada se vratila u Beograd, Maga je osnovala školu za recitaciju i za ples. Imala je grupu glumaca i jedna kritika iz tog vremena kaže da se pojavio novi Romeo u Narodnom pozorištu, ali ovaj kod Mage Magazinović je bio mnogo bolji i moderniji Romeo. To znači da je dolazilo do određenih proboja, mada oni nisu bili dovoljni. Maga je ponudila da radi u Narodnom pozorištu, ali nije bila primljena. Ponudila je da uči ljude po novom sistemu – nisu je prihvatili. Nekoliko puta je odlazila u Nemačku i Švajcarsku kako bi se upoznala s najnovijim sistemima

416 Prethodni učesnici raspravljali su o pojmu avangarde i davali razne primere iz pozorišne prakse, pre svega drame.

417 Jelena je, u isto vreme kada se održavao ovaj Okrugli sto, uređivala knjigu Mage Magazinović *Moj život* i pisala za nju predgovor. Knjiga je izašla posthumno 2000. g. u izdavačkoj kući Clio, u definitivnoj redakciji Marije Janković.

Dalkroza, koji se oslanjao veoma mnogo na ritmiku i u tom smislu stvorio ceo novi sistem – euritmike.

Drugim rečima, ceo naš XX vek povezuje teatar i ples. Ritam se pretvara u pokret, a to znači da svaki čovek treba da pleše i može da igra. Tu se radi o širini posmatranja: nije samo reč o profesionalizmu, već se može otvoriti i ka amaterima, da bi se što više ljudi uključilo, što je dalo potpuno novu perspektivu XX veku.

Maga je zatim proučila sistem Rudolfa fon Labana, koji je, kao slikar po profesiji, posmatrao telo u prostoru. Znači, telo više nije moglo da se posmatra samo kroz primenu nekog sistema, već duboko istraživački, iz drugih resursa. Tako se dolazilo do novih istraživačkih poteza, tj. do novih formi. To je sve Maga Magazinović donela u Beograd. Kao socijalista, počela je da radi sa Dimitrijem Tucovićem. Bila je prva feministkinja. Čoveka je posmatrala kao individuu, ali u sklopu mnogo šireg društvenog konteksta. Čini mi se da se ta njena težnja – da su mogućnosti otvorene za sve – tek sada, krajem stoleća ostvaruje. U njenom koreografskom radu bilo je vrlo interesantnih poteza, jer je ona posmatrala pokrete i oblikovala ih u svojim numerama. Međutim, ono što je ostao naš problem u celom XX veku, to je što nije bilo nikakvih uslova za rad: iz društvenih razloga su voleli da tako nešto postoji, a ne iz poimanja da nam je to novo pozorište potrebno. Maga je imala vrlo slabe uslove za rad, tako da te devojkice i mladići, koji su radili kod nje, u stvari, nisu oblikovali svoje telo.

Želela bih da skrenem pažnju na to da, kada govorimo o telu kao jedinom izražajnom sredstvu za igru, za ples, sredstvu koje je objekat–subjekat, budemo svesni činjenice da se u njemu sve anticipira: moraju se izraziti i koreografska misao i filozofija. Telo nema memoriju. Telo mora to da gradi svakodnevnim radom, da bi moglo da postigne elastičnost. Telo onoga ko nema tih mogućnosti ostaje nestrukturirano, a nestrukturirano telo je slabo za izražavanje.

Međutim, ono što jeste bio pravi avangardni pokušaj u plesu, dogodilo se tek 1923. godine. To je bio fascinantna projekat – uslovno rečeno *balet fantazije*, kako se smatralo: zvao se *Sobareva metla*. Libreto je napisao Marko Ristić, dekor i kostim je radio Aleksandar Deroko, muziku je komponovao Miloje Milojević. Radila su dva koreografa: Jelena Poljakova – klasični deo, i Klavdija Isačenko, koja je kao plastična igračica modernog pravca radila moderni deo. Taj balet je igran samo jedanput, samo jedne noći, prilikom bala – akcije za prikupljanje finansijske pomoći za Umetničko društvo „Cvijeta Zuzorić”. Akcija se zvala *1002. noć*.

Muzika Miloja Milojevića, specijalno komponovana za ovaj balet, bila je veoma savremena za to vreme. Glavna ideja – da se pesnik mora sam izboriti s košmarom u svojoj glavi – označavala je nadrealistički postupak, ali Vida Golubović smatra da to još nije bio čist nadrealizam. Međutim, kada sam gledala i analizirala ovaj balet, radeći tekst za Akademiju nauka, kao i za Rusku akademiju, ustanovila sam da komponovanje i prekomponovanje materijala u samoj predstavi, zajedno sa klasičnim elementima, ali i sa potpuno novim, plastičnim segmentima, ostvaruje jednu sasvim začudnu formu. Korišćeno je, recimo, filmsko platno, a iza tog filmskog platna su igrale senke.

Aleksandar Deroko je napravio veliku pesnikovu glavu iz čijih ušiju izlaze a u usta ulaze igrači. Taj postupak je već bio poznat u Francuskoj 1923–24. godine. To su radili i čuveni Jan Pijerini i švedski balet. To znači da je naš balet bio istovremen; nastao je apsolutno u tom vremenu, možda čak i malo ranije. U Kasini je odigrana samo jedna predstava i nikad više.

Taj bal je bio pravi kalambur... To veće se još svašta događalo – bilo je više performansa. Poznato nam je ko je sve igrao u predstavi *Sobareva metla* – bili su to vrlo mladi ljudi, znamo ko je pevao. Po postupku, strukturi, kompoziciji, načinu izvođenja, bila je to jedinstvena pojava kod nas, možda čak jedinstvena u celom našem veku. Sačuvano je vrlo malo dokumentarnog materijala: postoji jedna fotografija i note na kojima je zapisano šta se događalo. Zna se za libreto; postoji muzika koja je tonski rekonstruisana, a ja sam, poznavajući rad Poljakove, metrički raspoređivala kako se šta događalo, šta je bilo moguće izvesti. S druge strane, poznavajući rad i Klavdije Isačenko, pokušala sam da sagledam celinu i koja je vrsta pokreta bila korištena, koje su ličnosti postojale, šta je mimetički dato, a šta simbolički...

Jelena je u daljoj diskusiji ponovila da je tokom te 1002. noći bilo više multidisciplinarnih performansa, sa poezijom, muzikom, a da je Sobareva metla bila celovita predstava, sa unutrašnjim sinkretizmom, kao povezujućim faktorom. Kritike uopšte nisu sačuvane. Za objavljivanje dr Vidosava Vida Golubović, istoričarka književnosti, obradila je tekstualni, a Jelena – koreografski aspekt predstave.⁴¹⁸ Na pitanje uvodničara da li je sreća nekog od svedoka koji je video predstavu, Jelena je odgovorila:

Ne. Ja sam tražila svedoke. Ristićeva ćerka Mara, koja je tada bila mlada, seća se vrlo malo. Na primer, da je Rastko Petrović pomagao u predstavi i da je igrao bebu. A ni ćerka Mage Magazinović Rajna⁴¹⁹ ne može da se seti. Pitala sam mnoge žive intelektualce da li se sećaju tog vremena i te predstave: Nevenku Urbanovu,⁴²⁰ zatim ćerku Miloja Milojevića,⁴²¹ koja mi je nešto vrlo naivno govorila, sećajući se da je Rastko Petrović igrao bebu, kao i njenog sina kompozitora Vlastimira Trajkovića... Naišla sam, recimo, na jednu rečenicu, samo na jednu rečenicu opisa predstave kod Aleksandra Deroka, koji je kritikovao prvu baletsku, klasičnu predstavu održanu posle ove avangardne mesec ili dva meseca u Narodnom pozorištu. Deroko je pisao o toj groznoj predstavi u Narodnom pozorištu, kao o nekom haosu, o trčanju po sceni, o besmislu...

Od nacрта za predstavu ništa nije nađeno, sem crteža jedne zanosne žene, kako je to kasnije radio Pikaso sa svojim velikim ženskim figurama. Ćerka Marka Ristića je nešto prodala, nešto bacila... Ništa nisam mogla da nađem. Ali, recimo, jedna rečenica je meni bila indikativna kada je Deroko, povodom te pomenute klasične baletske predstave u Narodnom pozorištu, napisao kako je Marko Ristić znao da u jednoj potpuno nesrodnoj sredini koristi i klasičan i plastičan balet. Samo ta rečenica je bila dovoljna da se vidi o čemu se radi jer Marko Ristić može da se veže jedino za *Sobarevu metlu*.

418 Jelena je svoj rad pročitala 27. novembra 1996. godine pod nazivom *Sobareva metla – koreografski aspekt*, na naučnom skupu *Kompozitorsko stvaralaštvo Miloja Milojevića povodom 50-godišnjice kompozitorove smrti* u Srpskoj akademiji nauka i umetnosti; objavljen je pod nazivom *Avangardna igra podsvesti*, u Zborniku radova s tog skupa, Muzikološki institut SANU, Beograd 1998, str. 278–286. Objavljuje se i u ovoj knjizi.

419 Rajna Gezeman, udata Popović.

420 Nevenka Urbanova, poznata glumica.

421 Gordana Milojević, udata Trajković, pijanistkinja i muzički pedagog.

To su obeležja početka veka. Nažalost, ona pokazuju našu nemoć da bilo šta održimo trajno i blagovremeno prepoznamo vrednosti. Jer ono što je jako bitno, jeste znati šta treba podržati kao kontinuitet i potrebu da bi to u određenom vremenu bilo nastavljeno, da bi se neko drugi možda nadovezao. A kao što znamo, ceo XX vek je pitanje dekompozicije. Mislim da je to u svim umetnostima važno, pa i u celokupnom životu. Na primeru *Sobareve metle*, ali i iz drugih događaja koji su se paralelno dešavali u svetu, vidimo da se iz tih dekomponovanih elemenata i prekomponovanjem materijala grade nove vrednosti.

U daljem toku pratimo ono što se kod nas događalo: Smilja Mandukić je tridesetih i četrdesetih godina, kao neki daleki odjek, održavala ono što je Maga Magazinović radila, mada ona nije sa Magom učila. Posle II svetskog rata Smilja Mandukić je verovatno bila jedina, sve negde do osamdesetih godina, koja je pokušavala da se izbori s onim što je ona nazivala *govorom tela* – modernim aspektom. Ona takođe nije bila bez obrazovanja: učila je u Beču jedno vreme, ali sama nije stvorila sistem. Radila je samo po svojoj intuiciji i po onome što je želela da iskaže svojim *govorom tela*, tako da u celokupnom njenom radu nema čvrste strukture. A ja mislim sasvim suprotno – da prava avangarda, a to znamo po likovnoj, mora da ima najčvršću strukturu. U stvari, najčvršću misao koja bi se očitovala kroz strukturu.

Tako je naš moderni aspekt igre stalno negde prolazio mimo pravih vrednosti koje su se javljale u svetu. Mi nismo imali neke autentične pokrete. Maga je zamrla; ona nije imala nastavljače. Smilja se borila i želela da pokaže nešto drugo, a u stvari paralelno su se događale u svetu velike stvari. Ti novi sistemi, o kojima će kasnije govoriti moja koleginica, kod nas nisu imali nikakvog odjeka. A bez poznavanja sistema, ono što sam rekla o telu, to je bilo nemoguće otkriti. Recimo kod Smiljinih učenica: Nela Antonović, koja radi već punih petnaest godina, tvrdi da je to teatar komunikacija i da je to neverbalni teatar. Zatim, Vera Obradović i Katarina Stojkov pošle su metafizičkim putem, što znači da su se javile intelektualne i druge potrebe da se teatar pokreta i avangardni, moderni teatar kod nas iskažu. Međutim, sredstva kojima to treba iskazati su nedovoljna, tako da sve te predstave ostaju samo kao neka nagoveštena mogućnost, kao neka želja, tek neki blesak... A u stvari to nije imalo nijednu čvrstu podlogu. Kao što je već rečeno – kod nas se novo pojavljivalo i nestajalo kao blesak. Smatram da za ples mora da postoji edukativan sistem. To telo zahteva da bi moglo da funkcioniše.

Osamdesetih, a pogotovo devedesetih godina, desila se prekretnica. Javila se u velikoj društvenoj krizi, u jednom potpunom dekomponovanju, u dekomponovanju država. Tada se javlja i nova potreba mladih. Da li je to bekstvo od realnosti ili je to želja da ono što je Bitef nekada nama donosio, ono što je Bitef zaista pružao Beogradu, sada, devedesetih godina bude i ostvareno na nov način? Mladi ljudi iz teatra koji se bave pokretom sve više se opredeljuju i pronalaze vrednosti u neverbalnom teatru ili teatru pokreta ili u plesnom teatru. Možda im je to potrebno jer je ples toliko ontološki, toliko imanentan samom čoveku i bitku čoveka, da se on, u stvari, u XX veku potpuno otvorio i iskazao u vrlo različitim formama. I to su ljudi prepoznali, verovatno ugroženi konzervativnom zatvorenosti u ovom kriznom vremenu. Tako počinje razvoj mnogih grupa različitih orijentacija. Na primer, Saša Izrailovski je u Narodnom pozorištu, među prvima, pokušao da ne ide klasičnim putem već da malo inscenira, da stvori nekoliko predstava koje

su vrlo intimističke, ispovedne, a koje su opet lutajuće zbog nepoznavanja struktura. Zbog tog nepoznavanja, naravno, i predstava ne može da ima onu autentičnu, koherentnu čvrstinu. Međutim, to su sve pokušaji koji su vredeli da se nešto na njih nadogradi i da se, u stvari, pokaže šta je to što se želi. Moram isto tako reći da je Dejan Pajović možda prvi pokazao svojom jako interesantnom predstavom *Dom Bernarde Albe* šta se sve može u teatru uraditi. Čini mi se da je to jedna od vrednijih predstava na našem prostoru, upravo zato što je pošao iz potpuno novog rakursa: dramaturški je povezao teatar pokreta. To nije bio čist ples, jer on nema niti tu vrstu kompozicije niti taj plesni znak, niti je sačinio povezanost kojom se ostvaruje kompozicija pa da kažemo da je to ples, nego su svi segmenti izolovani. Međutim, ostvario je vrlo čvrst unutarnji naboj, tako da je čišćenjem od suvišnih elemenata dobio sublimat intimnog užasa koji se događao Albinim ćerkama i tragične sudbine cele jedne porodice.

Zatim, treba pomenuti da ima veoma mnogo radioničarskih predstava koje iz jednog određenog procesa rada dolaze do nekih vrednih rezultata, i ti rezultati opstaju, dajući drugačiju, novu vizuru u odnosu na ono što se događa u institucijama ili ono što je opštepriznato kao teatar: na primer, *Omen* teatar ili *Plavo pozorište*. Tu je i Sonja Vukićević, kao jedan zaista autentičan stvaralac i, čini mi se, osoba koja najbolje poznaje novu strukturu pozorišta. Ona bolje poznaje strukturu teatra nego samog pokreta, jer ona pokret ne poznaje u onoj meri koliko dobro oseća novo pozorište i u dramaturgiji i u pristupu, tako da je pokret, u stvari, za nju marginalan. Pored toga, tri druge mlade osobe su posebno doprinele plesnom teatru, što je potpuno jedinstveno kod nas: one poznaju novi pokret, poznaju tehniku i rade na svoj poseban način. To su Dalija Danilović, koja se na veoma interesantan način bavi minimalizmom; zatim Isidora Stanišić i Bojana Mladenović. To su potpuno nova imena koja odista počinju da koriste telo u svoj širini, u onom smislu koji to podrazumeva plesni teatar.

Kad govorim o plesnom teatru ili teatru pokreta ili teatru komunikacija, moram da kažem da se kod nas prepoznaje nepoznavanje telesne strukture. U pitanju je neobrazovanost, a to je bolna tačka na koju se ne može ništa nadograditi. Što se tiče ideologije, mislim da je koreodrama i svi njeni alternativni nazivi u svetu, i time ću završiti, od osamdesetih godina otišla u neku intimističku sferu, potpuno zapostavljajući ideološki i, ako hoćete, politički aspekt. I samo pojedini autori, koje ste vi naveli jako dobro,⁴²² opredelili su se za angažman. Mogu vam reći da mi je dugo bilo nejasno zbog čega je, na primer, fenomen *Pine Bauš* zaboravljen: ona se bavi socijalnim i ženskim problemima, ženom kao žrtvom – to je njena stalna tema, a to je veoma važno.

U tim zaista hiljadama, hiljadama pristupa plesnom teatru, postmodernizam se bio nametnuo i, na svu sreću, počeo je da odumire jer se pokazao sterilnim. On je ubio suštinu, a to je želja da se problemi u stvari mnogo kompleksnije sagledavaju, a ne samo intimistički. Jer intimistički pristup isto tako zatvara perspektive... To se događa i kod nas. Sonja Vukićević i *Dah* teatar su jedini koji zaista pristupaju stvarnosti, odnosno imaju korespondenciju sa stvarnošću i to znaju da

422 U diskusiji su navođena imena Ričarda Šehnera, Preljocaja, Bila T. Džonsa, Brehta, Kresnika, Biljane Srbljanović, Teatra Roma Pralipe, KPGT-a, Kugle glumišta, Borisa Grojsa, Mateja Kalineskua...

pretoče u pravi pozorišni znak; da ga pretvore u teatar. Koliko god da sada ima otvorenih prostora, mislim da postoje i velike zamke da to prosto nestane sa scene. U celom XX veku moderni ples je kod nas bio potpuno na margini. I danas je na margini. Mi znamo da su zaista mali krugovi zainteresovani za taj problem, i kako sam već objasnila – smatram da to treba sagledavati u socijalnom, političkom i istorijskom kontekstu u kojem živimo.

U diskusiji koja se vodila povodom nastupa Jelene Šantić, bilo je pitanja da li su Dalija Danilović, Bojana Mladenović i Isidora Stanišić, „koje izvanredno poznaju telo i moderne tehnike”, imale dobru klasičnu ili modernu edukaciju: Jelena je komentarisala:

One znaju i klasičan balet, što može i ne mora da se zna, ali kod njih je to dragoceno. S druge strane, one su se stvarno edukovale i to je bogatstvo s kojim one rade. A sve ostale sam pomenula u širem kontekstu. Možemo mi to identifikovati po različitim estetskim znakovima, već čime se ko bavi. A ono što sam rekla da je zajedničko i za sve prepoznatljivo, to je što se svi bave manjkom igre: nema igre, pokreta, komunikacije. Gledajući masu tih trupa koje imaju ponešto dobro, ja prepoznajem, u stvari, nepoznavanje telesnog – onog naboja koji mora da se iskaže i koji može da oblikuje nešto. Jer, znate kako, Vim Vandekejbus je došao iz amaterskih voda, i on namerno uzima ljude koji uopšte nisu edukovani, ali kada gledate taj ples, vidite da je on konceptualista. Mi to nemamo, mi nemamo konceptualiste... Vi kod njega vidite pre svega ideju na kojoj gradi. On, recimo, radi na padanju... Vandekejbus je prosto jedna velika pojava u savremenom teatru.

Na komentar uvodničara da se mogao videti sistem padanja, Jelena Šantić potvrđuje:

Jeste, na sistemu padanja. Sve ostalo, kao konceptualista, on razvija u različitim formama. Ti njegovi igrači su iz amaterskih trupa. Ja, prema tome, nemam *a priori* negativan odnos, već mene samo zanima produkt, kako se ko oblikuje. Dok sam gledala, nisam prepoznavala da li su oni amateri, jer su na takav način svoje telo doveli u savršenstvo da mogu da izvedu potpuno fascinantne stvari. E, to je upravo ono što je Maga želela na početku veka. Govorila je, štaviše, da je igra ono što daje ljudima identitet. To je govorila.

Očevidno reagujući na pitanje amaterizma u pozorištu, primedba Dejana Mijača je bila da se u pojedinim situacijama neko okupi „od predstave do predstave” ali da se ne radi o životnoj odluci za dugi period: „Biti ili ne biti”. Jelena ga je dva puta prekidalala, ne slažući se s njim, kao što je i ironično reagovala kada je on govorio da se borio da se iz pozorišta izbacikartanje: „To je ozbiljna pojava”, rekao je Mijač, a Jelena dobacila: „Pogotovo za avangardu”.

U diskusiji oko alternativnih scena, Jelena Šantić je komentarisala:

Poslednjih godina, pa i prošle godine, održavani su u Rex teatru veoma uspešni seminari sa veoma dobrim modernim koreografima. Mogu da vam kažem da sam bila presrećna jer je, recimo, po dvadeset do trideset polaznika bilo iz Novog Sada, a onih koje ja poznajem bilo je jako malo. To znači da Nela Antonović,

na primer, svojim saradnicima ne dozvoljava da idu na takve vredne seminare, jer smatra da ona već ima svoj sistem. I onda se taj sistem pokaže kao nemoćan. Ne znam čime su drugi bili zauzeti, ali znam da su Isidora Stanišić, Dalija Danilović i Bojana Mladenović uvek bile tamo. I odjednom vidite da one mogu u svakoj svet-skoj trupi da igraju. One mogu i da se odreknu sutra pokreta, ali vi ćete videti da one vladaju prostorom, imaju samosvest... I nije samo pitanje para: seminari su besplatni. Prema tome, u pitanju je samozaljubljenost...

Tokom treće sesije bilo je govora o nadrealizmu i drugim avangardnim pojavama. Jelena Šantić je dodala svoj komentar:

Avangarda je, pre svega, jedan urbani protest protiv etabliranih građanskih vrednosti; čak i tamo gde nije bilo građanskog društva nego je društvo bilo podeljeno, kao u carskoj Rusiji. Avangarda je bila veoma jaka i stvarno je nametnula celom XX veku neke svoje principe. Mislim da je to „hvatanje koraka” kod nas išlo teško od samog početka veka – o tome sam govorila. Ceo luk u XX veku kod nas nije mogao da uzme korena, jer, čini mi se, mi nikada nismo imali izgrađeno društvo, pogotovo ne građansko društvo, koje bi bilo stabilno, već se ono stalno iz početka izgrađuje a onda se opet vraća unazad, tražeći neke nove vrednosti. Ako smo između dva rata počinjali i imali zaista vrlo snažnu urbanu kulturu, onda se ponovo radi na njenom zaboravu i zameni za provincijalno-folklorističko-tradici-onalističku kulturu. Stalno nas vraćaju unazad. Taj period između dva rata je bio vrlo značajan u smislu društvenog pronalaženja određenih vrednosti. Naravno, rat je to ponovo prekinuo i, nažalost, to isto se desilo i s ratom '91, a možda nešto ranije s političkim, nacionalističkim ludilom koje je zavlдалo.

Sa komentarom uvodničara: „I prethodno socrealizmom” – Jelena se sla-že, i nastavlja:

I socrealizmom je prekinuto. A onda se ponovio pokušaj da se pronađu neke vrednosti koje bi pomirile prostor između građanskog i socijalističkog društva. Govorim u pozitivnom smislu – da smo se u tom bivšem sistemu počeli otvarati i prihvatati neke vrednosti koje su mogle da budu izvanredno značajne za kulturu. Nažalost, težak nacionalizam i pogubna politika doveli su do potpune destrukcije suštine onoga što smo ponovo pokušavali da gradimo, tako da faktički sada mi iz pepela nastojimo da nađemo ponovo svoj put.

Što se tiče prave avangarde, ona u suštini ne pristaje ni na kakve vrednosti nego računa na sebe samu. Međutim, nama se sada događa da se upravo u ovim kriznim vremenima javlja taj fenomen potrebe da se dižemo iz pepela. Zato smo tako često spominjali Sonju Vukićević, ali isto tako i mnoge druge pokušaje, više ili manje uspešne, koje ćemo analizirati kasnije. Meni to pokazuje da se ponovo javlja potreba za uspostavljanjem nekih vrednosti za društvo otvoreno prema no-vom... To jeste samo nagoveštaj i to će biti teška borba.

Dokumentacija, 1999.

Sakupljanje dokumentacije o novom plesu u XX veku⁴²³

O istoriji modernog, avangardnog i postmodernog plesa XX veka u Srbiji ne postoji dokumentacija, niti je taj problem sistematski rešavan. Posebno zato što se kroz ceo vek vodila borba između konzervativizma i novih tendencija.

U dokumentaciji bi se sistematizovali podaci o koreografima i njihovim delima, ostvarenim kako u institucijama, tako i u alternativi.

Van institucija:

1. Maga Magazinović, početak veka
2. Avangardni, nadrealistički balet *Sobareva metla* (1923), Klavdija Isačenko
3. Klavdija Isačenko
4. Smilja Mandukić
5. Mare Sesardić
6. *Pomračenje*, Vera Kostić
7. *Teatar Mimart*, Nela Antonović
8. Katarina Stojkov Slijepčević
9. Vera Obradović
10. Aleksandar (Saša) Izrailovski
11. *Cartoon*, Vladimir Logunov
12. Sonja Vukićević
13. *Teatar Signum*, Dejan Pajović
14. *Ister teatar*, Anđelija Todorović
15. *Plavo pozorište*, Tanja Pajović i Nenad Čolić
16. *Teatar Omen*, Gordana Lebović
17. Marija Krtolica
18. Bojana Mladenović
19. *Osame, Šija male mačkice*, Bojana Mladenović, Narodno pozorište
20. Isidora Stanišić
21. *Osame, Kopile*, Isidora Stanišić, Narodno pozorište
22. Dalija Danilović
23. Dejan Garboš
24. Dragana Alfirević

U institucijama (Narodno pozorište, Beograd i Subotica):

1. *Čovek i Sonata velikog grada*, Nina Kirsanova (1934)
2. *Priča o Josifu*, Pia i Pino Mlakar (1934)
3. *Vibracije, Ptico, ne sklapaj svoja krila*, Vera Kostić
4. *Orfej, Čudesni mandarin, Appassionato, Simfonijski triptihon*, Dimitrije Parlić
5. *Cattuli Carmine, Trijumf Afrodite*, Milko Šparemblek
6. *Kako je Otelo ubio Dženis*, Nada Kokotović
7. KPGT, Nada Kokotović
 - a) Dokumentacija o umetnicima i njihovim delima bila bi kompjuterski obrađena, kao i sistematično razvrstana.
 - b) Posebno će se obraditi gostovanja stranih trupa, novog izraza.

⁴²³ Projekat u porodičnoj dokumentaciji.

Početna faza sakupljanja i obrade materijala trajala bi godinu dana. Paralelno bi se izvršila analiza postojeće dokumentacije u Vojvodini i Crnoj Gori.

U drugoj godini bi se kompletirala i dopunjavala dokumentacija. U sledećoj fazi bi se rad proširio na okolne zemlje.

16. februar 1999.

Jelena Šantić

Novi pristupi, 1999.

Novi koreografski pristupi *Ohridskoj legendi*⁴²⁴

Balet *Ohridska legenda* kompozitora Stevana Hristića spada u domaća dela koja su igrana u Narodnom pozorištu u nekoliko verzija.

Prvo sakupljanje folklornih elemenata za balet učinjeno je 1924, zatim je Nina Kirsanova 1933. koreografisala i na „prstima” igrala *Ohridsku legendu*. Kulturna predstava u koreografiji Margarite Froman odigrana je 1947. godine. Dimitrije Parlić modernizuje *Ohridsku legendu* 1966. Sud je zabranio ovu verziju jer je Dimitrije Parlić menjao muziku, tj. dodavao neke druge sekvence.⁴²⁵ Pia i Pino Mlakar su ovaj balet koreografisali 1978, a Dimitrije Parlić ga ponovo radi 1985. godine. Sve su verzije bile tradicionalne i folklorne.

Originalna muzika je *Svita Ohridska legenda* koja je kasnije dorađena kao celovečernji balet.

Ideja projekta „Novi koreografski pristupi *Ohridskoj legendi*” sastoji se u tome da se tradicionalno mišljenje o ovom baletu potpuno izmesti. Pre svega, muzička matrica bi bila originalna *Svita Ohridska legenda*. Novi, savremeni koreografski ključ, potpuno estetski odgovara ovom poduhvatu. Umetnička iskustva u Americi i Evropi sa sličnom materijom dostižu zavidne rezultate.

Posebno je značajno da se u Beogradu pokaže da se tradicija može na sasvim drugačiji način tumačiti, a ne samo folklornim elementima.

Zainteresovani umetnici za rad na *Sviti Ohridska legenda* su:

Sonja Vukićević, Bojana Mladenović, Isidora Stanišić, Dragana Stanisavljević, Ana Halas, Greta Trefalt i Dejan Garboš sa Draganom Alfirević i Leom David.

Prezentacija koreografija, u vidu radionice, održala bi se na Dan igre, 29. aprila 1999, u bioskopu Rex.⁴²⁶

Potrebe za ovaj projekat su:

1. Osam kasete sa snimljenom muzikom *Svita Ohridska legenda*
2. Sala za vežbanje

14. februar 1999.

Jelena Šantić

⁴²⁴ Projekat u porodičnoj dokumentaciji.

⁴²⁵ Hristićev Violinski koncert u drugom činu.

⁴²⁶ Ovaj plan nije ostvaren: Beograd je aprila bio pod bombama NATO pakta.

Seminari, 1999.

Implementacija savremenog plesa u Srbiji⁴²⁷

U Srbiji ne postoji velika tradicija moderne igre i baleta. U Beogradu, Novom Sadu i Subotici, od sedamdesetih godina javila su se veća interesovanja. Međutim, širom Srbije, savremeni ples je ostao na nivou grupa za ilustriranje nastupa estradnih pevača. Sada se javlja zainteresovanost i za drugačije oblike igre. Da bi igrači naučili tehniku i umetničke mogućnosti novog plesa potrebna je intenzivna edukacija. Ukazuje se potreba da se seminari za savremenu igru prošire i po Srbiji.

Zainteresovanih grupa ima u Nišu, Kraljevu, Zrenjaninu i Šapcu. Grupe mogu biti sastavljene od odraslih i dece. Deca rade kreativnu igru, kao uvod u moderne tokove.

- Prvi seminar treba da bude o komunikaciji i improvizaciji
- Drugi – laka savremena tehnika
- Treći – usloženija tehnika
- Deci se mogu organizovati kursevi kreativne igre

Potrebe za seminare su:

1. Identifikacija grupa
2. Pronalaženje prostora
3. Organizovanje seminara
4. Pomoć u daljem organizovanju plesnih grupa ili predstava

Stručnjaci iz Beograda bi vodili seminare. Zainteresovani su: Dejan Garboš i Dragana Alfirević (za prvi seminar). Dalija Danilović, Bojana Mladenović i Isidora Stanišić treba da drže seminare iz savremene tehnike. Sa decom mogu da rade Dragana Stanisavljević i Elena Šarić. Ako bude mogućnosti i stručnjaci iz inostranstva, koji inače dolaze u Beograd, mogu u kasnijoj fazi da drže seminare u Nišu, Kraljevu, Zrenjaninu i Šapcu.

Projekat *Implementacija savremenog plesa u Srbiji* može da počne u proleće.

14. februar 1999.
Beograd

Jelena Šantić

⁴²⁷ Projekat u porodičnoj dokumentaciji.

BIOGRAFIJA JELENE ŠANTIĆ

Rođena je 18. jula 1944. godine u Beogradu, tačnije pod Avalom, u Belom Potoku, gde je porodica našla utočište od savezničkog bombardovanja.

U Beogradu je završila Osnovnu školu „Aleksa Šantić“, Srednju baletsku školu, XIV beogradsku gimnaziju i Muzičku gimnaziju. Na Fakultetu dramskih umetnosti pohađala je studije pedagogije i koreografije. U više navrata je pohađala letnje škole poznatih baletskih pedagoga Rozele Hajtauer i Serža Lifara u Monte Karlu, Kanu i Nici, a kasnije i u Moskvi, što je ostavilo traga na njen budući život i karijeru. Kao učenica trećeg razreda gimnazije (1962), igrala je u kulturnom filmu *Zvižduk u osam*, a jednu od glavnih uloga imala je i u filmu *Koraci baleta*, koji je bio prikazan na Kanskom festivalu 1965. Od 1963. bila je članica Narodnog pozorišta, gde je odigrala veliki broj uloga, najpre kao deo baletskog hora, potom kao solistkinja i primabalerina. U sećanju publike ostale su njene uloge Žizele, Odilije, Vile Jorgovan, Mirte, Julije, Rade u *Makar Čudri*, uloga *U baštama Granade*, Ase u *Per Gintu*, Nastasje Filipovne u istoimenoj predstavi i dr.

Bila je udata za glumca Gojka Šantića, od koga se rastala nakon pet godina braka.

Od 1985. i pre no što je prestala njena igračka karijera, posvetila se teoriji i istoriji baletske umetnosti, kritici, kasnije i scenskom pokretu i koreografiji za film i pozorište. Uradila je koreografije za dva filma Gorana Markovića – *Već viđeno* (1987) i *Tito i ja* (1992), a potom slede scenski pokreti za predstave *Baal* i *Dibuk* (Jugoslovensko dramsko pozorište), *Iz života kišnih glista* (Atelje 212), *Vojvotkinja od Malfija* (Narodno pozorištu u Beogradu), *Krvoskok* (KPGT u Subotici) i dr.

Pored brojnih stručnih članaka, baletskih kritika, niza libreta, projekata, brige oko obrazovanja baletskih igrača i slično, napisala je dve monografije: jedna je posvećena Dušanu Trniniću (izd. Narodno pozorište, Beograd 1997, povodom obeležavanja 75-godišnjice beogradskog Baleta), a druga je autobiografija *Moj život* Mage Magazinović, koju je priredila za štampu i za koju je napisala uvodnu studiju (definitivnu redakciju je izvršila Marija Janković, izd. Clio, Beograd 2000).

Bila je članica međunarodnih stručnih udruženja: *Conseil International de la Danse /CID* pri Unesku, Pariz; *European League of Institutes of Arts*, Amsterdam; *Dance History Scholars*, Njujork; učestvovala je u radu međunarodnog žirija Bitefa (1999), a zajedno sa Jovanom Ćirilovim i Borkom Pavićević osnovala je *Centar za novo pozorište i igru / CENPI* (1999). Za dugogodišnji rad i posvećenost baletu dobila je niz priznanja i nagrada, između ostalih i nagradu za najuspešniji umetnički projekat za baletski spektakl *Isidora*, izveden na Bitefu pod sankcijama (1992).

Bila je među prvima koja je u Miloševićevoj retorici prepoznala opasnog populistu i shvatila da politička događanja vode Jugoslaviju u tragičnom pravcu: možda i prema ratu. Izrazito naklonjena miru, pravdi i istini, postala je jedna od ključnih ličnosti antiratnog i antinacionalističkog pokreta. Svoju borbu za mir je započela 1991. godine *Hodom mira oko Skupštine*, što predstavlja prvu javnu

manifestaciju novoosnovanog Centra za antiratnu akciju. Prvog dana rata u Sarajevu (6. aprila 1992), u Beogradu je povelala grupu članica Centra za antiratnu akciju pred Saveznu skupštinu, da puste u nebo stotinu golubova. Slede akcije *Bose noge Srbije*, kada se potpisuje peticija za mir, naslovljena predsedniku Srbije.

Bila je među osnivačima Beogradskog kruga, Evropskog pokreta u Srbiji, Udruženja za saradnju i posredovanje Most, u okviru koga je ostvarila Volonterski projekat Pakrac (zajedno sa psihologom Tatjanom Kecman i hrvatskim mirovnim organizacijama) radi normalizacije života u podeljenoj Zapadnoj Slavoniji (1994). Pored Pakraca, putovala je i u druga mesta, povezivala ljude, sakupljala i nosila pomoć u hrani, odeći, lekovima u Okučane, Banja Luku, Bosansku Gradisku, Vojnić, Glinu, Janjevo, Prištinu, Sarajevo, izražavajući svoju solidarnost sa žrtvama rata.

Nakon akcije hrvatske vojske „Oluja” (1995) osnovala je *Grupu za prihvati i samoorganizovanje izbeglica* koje su utočište potražile u Srbiji. Ta Grupa je zbrinjavala 484 izbegličke porodice koje su ostale bez smeštaja. Uz snažnu podršku evropskih mirovnih inicijativa, pre svega holandskih, ova Grupa je prerasla u nevladinu organizaciju pod nazivom Grupa 484. Godinu dana kasnije, Jelena zajedno sa Holanđaninom Hansom Spulstrom, socijalnim radnikom i pop-rok pevačem, koji živi i radi u Berlinu, organizuje konvoj pomoći za srpske izbeglice; zajedno koordiniraju akcije, uspostavljaju humanitarni most između jugoslovenske i nemačke prestonice. Hans Spulstra osniva u Berlinu Grupu 485, sačinjenu od prevaspitanih neonacista koji pomažu aktivnosti Grupe 484. Ova nevladina organizacija je prerasla u jednu od najaktivnijih i najrespektabilnijih organizacija posvećenih i danas ljudskim pravima, izbeglicama, migrantima i rešavanju socijalnih problema.

Za svoje mirovne napore Jelena je dobila (1996) uglednu *Godišnju nagradu za mir* organizacije *Pax Christi International*. Nakon njene smrti dva parka nose njeno ime: *Park mira Jelene Šantić* (2003) u berlinskoj opštini Marcan-Helersdorf i *Park Jelene Šantić* (2005) u beogradskoj opštini Vračar, na Neimararu. U Ulici kneginje Zorke (ranije Ivana Milutinovića), u blizini kuće gde je stanovala, postavljena je komemorativna tabla (2016). Na predlog Srpskog narodnog vijeća dobila je posthumno 2020. godine nagradu „Diana Budisavljević“.

Zahvaljujući inicijativi prof. Vojina Dimitrijevića, u okviru Grupe 484 osnovan je Fond Jelene Šantić (2005), koji je prerastao u Fondaciju; njome sada rukovodi Jelenina ćerka, istoričarka umetnosti Irina Ljubić. Iste, 2005, objavljena je i reprezentativna monografija posvećena Jeleni, sa tekstovima Ljubivoja Tadića, Mire Erceg, Marije Janković, Milice Zajcev i Vesne Golić (izd. Grupe 484 i Narodnog pozorišta u Beogradu).

Jelena je preminula 18. marta 2000. godine, u svom stanu u Beogradu.

Detaljnju biografiju možete pronaći na sr.wikipedia.org/sr-el/Jelena_Šantić

BIBLIOGRAFIJA JELENE ŠANTIĆ⁴²⁸

1) INTERVJUI, IZJAVE, ANKETE, DISKUSIJE...

1962.

Zvižduk u osam. Početak početka lep i neizvestan (intervju vodio Aleksandar D. Mihailović). – *Student*, Beograd, mart 1962 (potpisana kao Jelena Jovanović).

Ugovoreni znak Đorđa Marjanovića i publike. Zvižduk u 10, 2, 4, 6 i osam (intervju vodio Aleksandar D. Mihailović). – *Filmski svet*, Beograd, br. 381, 19. april 1962 (potpisana kao Jelena Jovanović).

1966.

*(Коментар о Балетским импресијама). – *Борба*, Београд, 30. јануар 1966.

1969.

Izjava za Front: Šta poneti sa sobom na Mesec? Kandidati „Frontovog karavana na Mesec” su u nedoumici (anketu sproveo D./ragan/ Kljakić). – *Front*, Beograd, god. XXV, br. 7(549), 14. februar 1969, str. 14.

1970.

U znaku Žizele. Izjava za Ilustrovanu politiku. – *Ilustrovana politika*, Beograd (1970, bez potpunih podataka).

1972.

Gazelin skok Jelene (intervju vodio Avdo Mujčinović). – *Politika ekspres*, Beograd, 9. januar 1972.

**Све свађе нису крај*. Како су склопљени познати бракови (интервју). – *Свет*, Београд, бр. 798, 3. фебруар 1972, стр. 21.

**Јелена Шантић, балерина: И свађе су љубав*. Млада балерина Народног позоришта из Београда, одлична куварица старих, мало познатих јела (интервју водила М./ирјана/ Влајић). – *Вечерње новости*, Београд, 12. фебруар 1972.

**Jelenin „prvi koncert”* (intervju vodio Sl./obodan K./ljakić). – *Politika ekspres*, Beograd, 6. septembar 1972.

Pomogla mi je muzika (Izjava). – Beograd (oktobar 1972, bez potpunih podataka).

U baštama Granade (intervju vodila Valerija Por). – *Politika ekspres*, Beograd, 9. decembar 1972.

428 Bibliografske jedinice označene * nisu objavljene u ovoj knjizi.

1973.

Izjava za TV novosti: U baštama Granade (izjava data M. S.). – *TV Novosti*, Beograd, 12–19. januar 1973, str. 13.

**U baštama Granade*. – *Mladost*, Beograd, br. 840, 18. januar 1973.

**Izjava za Mladost. Potomak Šantića i Žizela. Glumačko-baletsko ćaskanje s Jelenom i Gojkom Šantićem* (intervju vodila Branka Dedović). – *Mladost*, Beograd, br. 840, 18. januar 1973, str. 18–19.

1974.

**Nemir jedne žene*. – *Politika ekspres*, Beograd, 4. septembar 1974.

Makar Čudra – balet (intervju vodio Sl./obodan K./ljakić). – *Politika ekspres*, Beograd, 1974 (bez punih podataka)

1975.

Izjava za Politiku ekspres. Samo strpljivo. Održan sastanak Baleta Narodnog pozorišta (izjava data G./ajer D./raganu). – *Politika ekspres*, Beograd, 7. mart 1975.

1979.

Balet nije lepršava bajka (intervju vodila Ljiljana Atović). – *Duga*, Beograd, br. 149, 10. novembar 1979, str. 53.

1980 (?)

U istini je lepota (intervju vodila T. Tomić Ćurić). – *Praktična žena*, Beograd, 1980 (?), str. 53 (bez punih podataka; rukopis u porodičnoj dokumentaciji).

1981.

Žrtva lične osvete? (intervju vodila Dragana Bukumirović). – *Ilustrovana politika*, Beograd, 14. april 1981, str. 40.

1985.

**Ирина и Јелена* (izjava data N./ovi Tomiću). – *Вечерње новости*, Beograd, 10. januar 1985.

**Lepi planovi – Razgovor s povodom* (intervju vodio N./ovo Tomić). – *Večernje novosti*, Beograd, 11. februar 1985.

**Čekajući Margaret Gotje*. – *Novosti 8*, Beograd, 17. januar 1985.

Izjava za Auto-svet. Igra i Irina (izjava). – *Auto-svet*, Beograd, 20. februar 1985.

Јубилеј Јелене Шантић (intervju vodila Мирјана Огњановић). – 7 дана. Радио телевизија – *Политика*, Beograd, од 19. до 25. јануара 1985, с. п.

Baletom se bavimo poluamaterski (intervju vodila Duška Maksimović). – *Vjesnik*, Zagreb – Sedam dana, 1. mart 1985, str. 17.

Ja odavde ne idem. Bazar u poseti (intervju vodila Zorica Mutavdžić). – *Bazar*, Beograd, 1. mart 1985, str. 13.

**Докле ће рука отићи. Првакиња београдског Балета Јелена Шантић, између свакодневне игре и ТВ балета „Дама с камелијама“* (интервју водила Мирјана Живковић). – *Политика*, Београд, 25. април 1985.

**Život od igre* (izjava). – *AS*, Sarajevo, god. V, br. 259, 6. decembar 1985, str. 6.

1986.

**Prilagođavanje* (izjava). – *Novosti* 8, Beograd, 16. oktobar 1986.

1987.

* Izjava povodom predstave *Krvoskok*, data Sl. V. – *Novosti*, Beograd, 21. jul 1987.

1990.

Balet je umetnost za kraj veka. Kulturni život glavnog grada (intervju vodila Ljiljana Maričić). – *Praktična žena*, Beograd, 25. avgust 1990, str. 10.

Igramo XX vek (intervju vodila Marija Midžović). – *Politika ekspres*, Beograd, 3. septembar 1990.

Izjava za NIN. Јелена Шантић. – *НИН*, Београд, 7. септембар 1990, стр. 7.

Balet spaja svet. Od 17. do 20. septembra u Beogradu Internacionalni simpozijum o baletskoj umetnosti (intervju vodila V./ojka Pajkić). – *Novosti*, Beograd, 13. septembar 1990.

Tito, galebovi i nesvrstanost. Jelena Šantić o baletu i politici (intervju vodila Radojka Nikolić). – *Rad*, Beograd, 2. novembar 1990, str. 22.

1991.

*Intervju o baletu *Isidora Dankan*, vođen verovatno maja 1991 (u rukopisu, bez podataka da li je i gde objavljen; u porodičnoj dokumentaciji).

Легенда плеса. Ускоро у Народом позоришту у Београду – Живот славне Исидоре Данкан (интервју водио Авдо Мујчиновић). – *Политика експрес*, Београд, 23. октобар 1991 (варијанта интервјуа у рукопису; у породичној документацији).

Балет о Исидори. Нови пројекат Народног позоришта у Београду (интервју водила Мирјана Огњановић). – *Политика*, Београд, 23. децембар 1991.

1992.

Poziv na linč (anketa: *Stub srama po diktatu vlasti. Nacionalni izdajnici danas i ovde*. Priprema Zdenka Aćin). – *Borba*, Beograd, 4–5. april 1992, str. XIII.

Nastasja Filipovna. Јелена, 30 година (интервју водила Виолета Марчетић). – *НИН*, Београд, 12. јуни 1992.

Vreme odumiranja (intervju vodila D./ubravka Savić). – *Večernje (Nedeljne) novosti*, Beograd, 2. avgust 1992, str. 18.

Darovi boginje Izide (intervju vodila S./pomenka Jelić). – *Borba*, Beograd, 11. septembar 1992.

Okrugli sto. Kruta kičma i erotski marš. Razgovor sa stvaraocima predstave Isidora. – Bilten. 26. Bitef pod embargom, Atelje 212, Beograd, 26. septembar 1992.

Utisci posle predstave: od strasti do estetike. – Povodom predstave *Isidora.* – Bilten. Bitef pod embargom, Beograd, 26. septembar 1992.

Okrugli sto. Poetika igre (izjave uzela Svetlana Đokić) – *Politika*, Beograd, 27. septembar 1992.

Korak ka novom svetu (intervju vodila Duška Maksimović). – *Nada*, Beograd, 1. novembar 1992, str. 12.

1993.

На штету телевизија (изјава дата А. Аксић – М. Весковић). – *Новости*, Београд, 16. јануар 1993.

Самоуништење зла. Хуманитарна активност је друга страна моје личности (Део дискусије на трибини Београдског круга под називом *Интелектуалци и рат* (приредио/ла И. Петровић)). – *Борба*, Београд, 8. фебруар 1993.

Šamar zbog krsta (intervju vodila R./admila Stanković). – *Borba*, Beograd, 5. mart 1993, str. 16.

Сувише је страхова за нама... Наш гост Јелена Шантић, балерина (интервју водио Златоје Мартинов). – У Панчеву, Панчево, 16. марта 1993.

**Servische danseres werd vredesactiviste. Jelena Santic doet relaas in Tilburg: 'Ik kan niet zwijgen'* (Srpska balerina postala mirovna aktivistkinja. Jelena Šantić govori u Tilburgu: 'Ne mogu da ćutim'; intervju vodio Ben Ackermans). – *Het Nieuwsblad*, 22. septembar 1993.

Da li anđeli čuju. Govor Jelene Šantić u logoru Vestenbrok, septembra 1993. – *Republika*, Beograd, god. V, br. 78, 16–31. oktobar 1993, str. 32.

I Biblija ima poruku (razgovor sa Rudijem van Dancigom, vodila Jelena Šantić). – Amsterdam, verovatno 1993 (rukopis u porodičnoj dokumentaciji).

1994.

**Разговор о балетској алтернативи* (изјава дата Б./ранислави Џ./унов). – *Политика*, Београд, 22. март 1994.

Više od igre. Lična karta primadone (intervju vodila Jasna Terzić). – *Žena*, Beograd, god. XXXIX, br. 997, 8. oktobar 1994, str. 20–21 (Sa intervencijama, intervju preuzet pod naslovom: *Jelena Šantić, lična karta jedne primabalerine: Život, čudesan i nepredvidljiv, sa toliko mogućnosti*, Yugopapir, Beograd, 7. decembar 215).

1995.

**Kroatische Serviers zoeken verzoening met Kroaten. Weste, heeft ongenueanceerd beeld van dé Serviers* (Hrvatski Srbi traže pomirenje sa Hrvatima. Zapad ima neiznijansiranu sliku o Srbima; intervju vodio Beno Hofman). – *Drents Groningse Dagbladen i Drentse Courier, Groninger Dagblad*, 4. februar 1995.

Podilaženje ruralnom. Balerina Jelena Šantić (izjava data I./zabeli K./isić). – *Borba*, Beograd, 23. mart 1995.

**Sastanak obeležen događajima u bivšoj Jugoslaviji. Anđeo mira Jelena Šantić posebno doprinosi početku Nedelje mira u Volvegi* (Prevod sa holandskog na engleski: *Meeting marked by developments in former Yugoslavia. Angel of Peace Jelena Šantić gives extra value to start of Peace Week in Wolvega*). – *Stellingerwerf*, 13. septembar 1995.

**Tihi marš pod zastavom ženskih prava* (prevod sa holandskog na engleski: *Silent March under the Banner of Women's Rights*). – *Meppeler Courant*, 18. septembar 1995.

**Jelena Šantić želi da se čuju i druge priče* (prevod sa holandskog na engleski: *Jelena Šantić wants another story to be heard*). – *Leeuwarder Courant*, 20. septembar 1995.

**Srpska pacifistkinja Jelena Šantić donosi zračak nade: „Građanski rat je zajednička sudbina i može da bude korak ka izmirenju”* (prevod sa holandskog na engleski: *Serbian Peace Activist Jelena Šantić brings glimmer of hope: „Civil war is common fate and might be step towards reconciliation”*). – *Meppeler Courant*, 22. septembar 1995.

1996.

Stvaranje osvešćenog igrača – sve je spremjeno za reformu baletskih i muzičkih škola u Srbiji (intervju vodio Ž./eljko Jovanović). – *Naša borba*, Beograd, 7. februar 1996.

**Uništio nas je provincijalni duh.*⁴²⁹ *Razgovor s povodom: Jelena Šantić, dobitnica nagrade Pax Christi International za doprinos miru i toleranciji među ljudima* (intervju vodila Vera Duduković). – *Odgovor*, Beograd, br. 12, 12. septembar 1996, str. 1, 6 (Isti tekst na engleskom: *Our happiness is destroyed by provincial spirit, Response, Weekly for refugees and civil society, no. 29, September 1996*).

Povodom dobijanja nagrade Pax Christi. Govor. – *Grac*, 23. novembar 1996 (rukopis u porodičnoj dokumentaciji).

Umesto predstave. – Diskusija Jelene Šantić na Okruglom stolu povodom demonstracija, solidarnosti sa studentima i neigranja predstava u beogradskim pozorištima: *Umesto predstave – 10. 12. 1996.* – Edicija *Svlačenje slobode.* – Centar za kulturnu dekontaminaciju, Beograd, decembar 1996, str. 5–6.

**Jelenas Rede nach der Auszeichnung Pax Kristi* (intervju povodom dobijanja nagrade *Pax Chisti*) na linku: <http://ifz.roter-baum.info/22> (konsultovano 20. marta 217).

**Culp en aandacht vluchtelingen nu meer dan nodig in Joegoslavie*, Werkomité in wijde omgeving Steenwijk–Meppel (Pomoć i pažnja su više nego potrebni izbeglicama u Jugoslaviji. – Radni komitet u širem regionu Stenvijk–Mepel), april 1996.

429 Na str. 6 naslov glasi: Našu je sreću uništio provincijalni duh.

1997.

Jelenin rat za mir. Na pozornici plemenitosti (intervju vodila Olivera Bogavac). – *Žena*, Beograd, 11. januar 1997.

**Naš nacionalni balet na najnižem nivou u istoriji* (intervju vodila D./ubravka J. V./ojvodić). – *Demokratija*, Beograd, 10. februar 1997.

Ja verujem u ljude (intervju vodila D./ubravka J. V./ojvodić). – *Demokratija*, Beograd, 12. februar 1997.

Nenasilje – putokaz za izlazak iz nasilja. Vesna Teršelič iz Antiratne kampanje Hrvatske, kandidat za Nobelovu nagradu (intervju vodila Jelena Šantić). – *Naša borba*, Beograd, 22. februar 1997, str. IX.

Pištaljke nagotovs. Osećam se prevarenom (anketa: Šta kažu šetači?). – *Naša borba*, Beograd, 24–25. maj 1997.

**Eine mutige Frau* (Jedna hrabra žena). – Intervju vodili Vivien Trinczek i Hans Spoelstra u Beogradu, 1. septembra 1997. u: *Den Balkan im eigenen Auge nicht vergessen* (Balkan viđen sopstvenim očima). – Berlin, septembar 1997, p. 15–20.

Delovati brže od političara. Jelena Šantić, pomažući izbeglicama i dalje spaja svetove (intervju vodio/la S. Luković). – *Danas*, Beograd, 10. septembar 1997, str. 14.

**Beauty will save the world* (govor Jelene Šantić prilikom primanja nagrade *Pax Christi International* 1996. – *Servants of Peace. The Pax Christi Peace Award, Laureates 1993–1996. Steps towards reconciliation.* – izd. *Pax Christi International*, Brussels 1997, p. 28–29).

1998.

Балет као огледало. Јелена Шантић, с поводом (интервју водила Маја Вукадиновић). – *Политика*, Београд, 14. јануар 1998, стр. 22.

**Jelena Šantić, autor monografije o istaknutom baletskom umetniku: Veliki igrač, veliki čovek Dušan Trninić* (intervju vodio/la S. Vojinović). – *DT (Dnevni telegraf)*, Beograd, 17. januar 1998.

**Преглед музичких догађаја. Говоре Јелена Шантић и Антон Колар...* – *Политика*, Београд, 3. фебруар 1998.

**Криза нашег балета* (изјава дата Б./иљани Л./ијескић). – *Glas javnosti*, Beograd, 12. maj 1998.

Želja za puškom jača od pozorišta (Fragment razgovora sa studentima Akademije umetnosti u Prištini). – *Naša borba*, Beograd, 10. jun 1998.

**I humanost je umetnost* (intervju vodila Maja Vukadinović). – *Politika*, Beograd, 24. jun 1998.

**Успела сам и речима да ухватим игру* (интервју водио/ла Р. Радосављевић). – *Глас јавности*, Београд, 17. јул 1998, стр. 12.

**Игра је најдубља емоција. Јелена Шантић, аутор монографије о Душану Трнинићу* (интервју водио Р. Радосављевић). – *Глас јавности*, Београд, јули 1998.

Deca rastu pod bremenom vremena (intervju vodila Jasminka Petrović). – *Dečja prava – Novine prijatelja dece Srbije*, Beograd, br. 3, god. III, septembar 1998, str. 3.

1999.

Понижење за свет (izjava). – *Глас јавности*, Београд, 27. март 1999.

**Dance on a NATO plane and a concert in the capital* (izjava data Maggie O’Kane). – *Observer*, March 28, 1999.

**Es geht um das Recht, in Frieden zu leben. NATO – Krieg gegen Jugoslawien* (O pravu da se živi u slobodi. Povodom NATO rata u Jugoslaviji). (Intervju vodili Claus Dümde i Friedrich Siekmeier). – *Neues Deutschland*, Berlin, 10. Мај 1999.

*Karin Nölte, *Parteienübergreifender Kontakt Berlin–Belgrad. Treffen in Abgeordnetenhaus mit Jelena Šantić* (Vanpartijski kontakt Berlin–Beograd. Susret sa Jelenom Šantić u Parlamentu). – *Neues Deutschland*, Berlin, 11. Мај 1999, p. 17.

**Jelena Šantić: „Rambouillet war ein Diktat des Westens“* (Jelena Šantić: „Rambu je bio diktat Zapada“; intervju vodio Markus Bickel). – *Jungle World*, no. 20, 12. Мај 1999, p. 3.

**Jelena Šantić, Die Grande Dame der jugoslawischen Opposition im Interview: „Europa wird über sich nachdenken müssen“* (intervju vodila Christina Matte; Jelena Šantić, velika dama jugoslovenske opozicije: „Evropa će morati da se preispita“). – *Neues Deutschland*, Berlin, 15–16. Мај 1999, p. 13.

**Zabraniti oružje civilima* (izjava). – *NVO Glasnik*, Beograd, br. 6, мај 1999, str. 3. *Ne prihvatom (modernizovanu) krvnu osvetu. Jelena Šantić, koordinator Grupe 484* (intervju vodila Nataša Bogović). – *Danas*, Beograd, 22. јуни 1999, str. 1, 6.

Očekujem... da se mnogi promene, u: *Crne rupe. Šta ste radili u ratu. 27 razgovora* (razgovarali i priredili Snežana Ristić i Radonja Leposavić). – Samizdat FreeB92, Beograd 1999, str. 210–218, 350, 360, 385, 394, 396, 412.

Diskusija Jelene Šantić na Okruglom stolu CENPI-a. – Beograd, 3–4. јули 1999. (transkribovan snimak sa audio-kaseta; u porodičnoj dokumentaciji).

1999/2000.

Samo zajedno možemo doći do promena (izjava) u: Uloga nevladinog sektora i lokalnog građanskog pokreta u promenama sistema. – Q&A, *NVO Glasnik*, decembar 1999 – januar 2000, str. 11.

2000.

**Jelena Šantić – Mirta sa mesečevog zraka. Sećanja* (intervju vodila Milica Zajcev; fragment). – *Orchestra*, Beograd, br. 17/18, Beograd 2000, str. 76; ceo intervju u: Grupa autora, *Jelena Šantić* (monografija), izd. Grupa 484 i Narodno pozorište, Beograd 205, str. 145–15, a sa izvesnim dopunama u: Milica Zajcev, *Igra što život znači 2*, izd. Narodno pozorište, Beograd 205, str. 49–60.

2017.

**Zašto sam za mir*. Jelena Šantić – Heroina otpora (priredila Nadežda Radović). – Mirovne sveske br. 2, Decembar 2017, Shura Publications.

<https://www.smashwords.com/books/view/763485>

2) TEKSTOVI, PROJEKTI, DOPISI JELENE ŠANTIĆ

1984.

Америка воли игру. Пролећна сезона балета у Њујорку указује да упоредо живе класична и модерна игра. – Политика, Београд, 22. август 1984, стр. 12.
Izgubljen raj. Idejna osnova / libreto za balet, 29. oktobar 1984; sa Lidijom Pilipenko (rukopis u porodičnoj dokumentaciji; nerealizovano).

1985.

Dopis Radne grupe Udruženja baletskih umetnika Srbije. – Beograd, 3. jun 1985 (rukopis u porodičnoj dokumentaciji).

Балетска професија трпи. – Политика, Београд, 1. децембар 1985.

Ruski balet. Scenario za autorsku emisiju Televizije Beograd, decembar 1985 (rukopis u porodičnoj dokumentaciji).

1986.

Penzionerski odgoj. Balet – umetnost ili diletantizam? Da li je nemoć učenika Baletске школе „Lujо Davičо” i nemoć njihovih profesora? – Mladost, Beograd, br. 11, nova serija, 10–23. februar 1986.

Чар игре. Милица Јовановић: „Пиа и Пино Млакар”. Prikaz knjige. – Политика, Београд, 22. март 1986.

Традиција југословенског балета у Народном позоришту (рукопис у породичној документацији). Варијанта истог текста објављена под називом: *Југословенско балетско стваралаштво у Народном позоришту.* – Предговор за програм премијере балета Зорана Ерића Јелисавета, Народно позориште, Београд, 21. април 1986, без. стр.

1987.

Serž Lifar – Između apolonijske i dionizijske igre. Tekst predavanja (1987?; rukopis u porodičnoj dokumentaciji).

1989.

Одлазак једне легенде: Нина Кирсанова. In memoriam – Политика, Београд, 5. фебруар 1989.

Spoj duha i tela, u: Eshil, Orestija, Trilogija: Agamemnon, Hoefore, Eumenide. – (Program predstave, reditelj Mira Erceg). Prva premijera Drame i prva predstava u obnovljenoj zgradi Narodnog pozorišta, Beograd, 10. novembar 1989, s. p.

1990.

Prva premijera Bitef teatra Dom Bernarde Albe Dejana Pajovića. – Politika ekspres, Beograd, 1990 (januar – nepotpuni podaci).

Umetničko veče (dopis Televiziji Beograd), leto 1990 (rukopis u porodičnoj dokumentaciji; nerealizovano).

Šumovi milenijuma. Baletski projekat predložen Televiziji Beograd u okviru umetničke večeri posvećene Internacionalnom simpozijumu, održanom u Narodnom pozorištu 17–20. septembra 1990. s temom: *Istraživanja i radovi u različitim domenima igre*. (Rukopis u porodičnoj dokumentaciji; nerealizovano).

Европа која нестаје. Конференција Европске лиге института уметности. – Политика експрес, Београд, 12. октобар 1990.

Без магичности. Лабудово језеро у извођењу београдског Балета. – Политика експрес, Београд, 20. октобар 1990, стр. 9.

Слобода игре. Смиљана Мандукић, Говор тела, Сфаирос, Београд, приказ књиге. – Политика експрес, Београд, 5. новембар 1990.

Три кратка балета у Српском народном позоришту у Новом Саду. – Политика експрес, Београд, 19. новембар (Текст прештампан под називом *Поетика форме у: Позориште*, лист Српског народног позоришта, Нови Сад, сезона 1990/91, 12. децембар 1990, бр. 3, стр. 8).

Без доброг укуса. Премијера „Пацоловца” у Битеф театру. – Политика експрес, Београд, 1. децембар 1990, стр. 11.

Изазови класике. Гостовање Кијевског театра класичног балета у Сава центру. – Политика експрес, Београд, 4. децембар 1990, стр. 13.

Дервиш и смрт – Истина је моја. – III Program Radio Beograda, pročitano 18. decembra 1990 (rukopis u porodičnoj dokumentaciji).

Без кича емоција. Обнова балета Јелисавета у београдском Народном позоришту. – Политика експрес, Београд, 22. децембар 1990, стр. 11.

Успео Дервиш, четири деценије сарајевског Балета. – Политика експрес, Београд, 28. децембар 1990, стр. 15.

1991.

Школски вашар. Концерт Балетске школе „Лујо Давичо”. – Политика експрес, Београд, 12. јануар 1991.

Париски сјај. Гала концерт балетских уметника у Сава центру. – Политика експрес, Београд, 29. јануар 1991.

Trauma kolektivnog (...). – *Politika ekspres*, Beograd, februar 1991 (bez punih podataka).

Ћулно osećanje istine. Umro je jedinstveni i možda najveći američki koreograf, žena koja je promenila moderni ples – Marta Grejam. – *Vreme*, Beograd, 8. april 1991, str. 61.

Nacrt za libreto: Isidora, ljubavi naša. – Beograd, maj 1991 (rukopis u porodičnoj dokumentaciji; realizovano septembra 1992).

Žizela – poetika besmrtnog (tekst za program premijere baleta *Žizela*). – Narodno pozorište, Beograd, 27. jun 1991 (isti tekst objavljen u: *Politika. The International Weekly*, 1991).

Увек исте лажи В. Вандекејбуса из Брисела. 25. Битеф. Крај којег нема. – Политика експрес, Београд, 28. септембар 1991.

Oružje umesto škole i univerziteta. Smrt i razaranje umesto umetnosti (tekst pročitano na sastanku ELIA), Budimpešta, oktobar 1991 (rukopis u porodičnoj dokumentaciji).

Визионари нове Европе. Културно писмо из Мађарске. – Политика, Београд, 2. октобар 1991.

Конференција Европске лиге института уметности; Европа која нестаје. – Политика експрес, Београд, 12. октобар 1991.

Помоћ за мир. Jelena Šantić na svečanosti Evropske lige instituta umetnosti održanoj u Budimpešti. – Borba, Београд, 12. октобар 1991 (fragment *Apela* pročitano u Budimpešti).

Чедна нагост. Мрдање – Carpe diem, балет Александра Израиловског. – Политика експрес, Београд, 26. октобар 1991, стр. 17.

Oružje umesto škola i univerziteta – smrt i razaranje umesto umetnosti – Apel ELIA. – Октобар 1991 (rukopis u porodičnoj dokumentaciji).

Dubrovnik 1991... dvadeset sedma slika. Beogradski antiratni maraton. – *Republika*, Београд, год. III, бр. 32, 16–30. новембар 1991, стр. 6.

Leptirići maleni. Obnova baleta Kopelija u Narodnom pozorištu u Beogradu i u Zemunu. – *Politika ekspres*. Ekspres nedeljna revija, Београд, 8. децембар 1991, стр. 12.

**Paradigma nacionalne izdaje.* – *Borba*, Београд, 1991 (без пуних података).

1992.

**The Belgrade Centre for Anti-War Action.* – *East European Reporter*, January–February 1992, Vol. 5, No. 1, p. 17.

Од улице до велике сцене. Писмо из Америке. – Политика, Београд, 14. март 1992, стр. 16.

Srbija na raskrsnici Istoka i Zapada. – Концепт излагања на конференцији у Њујорку, маја 1992 (rukopis u porodičnoj dokumentaciji).

Strategija za igru u Evropi. – *Vreme*, Београд, 3. август 1992.

Узбудљива уметничка јесен. Писмо из Француске. – Политика, Београд, 5. децембар 1992.

Igra o igri (tekst o Isidori Dankan), Program: 26. Bitef pod embargom, Београд, 16–27. септембар 1992, с. р. (исти текст објављен у Biltenu Bitefa pod embargom, у рубрици: Bitef predstavlja, 25. септембар 1992, стр. 6–7).

Beograd–Strazbur–Pariz (beleške 1992; rukopis u porodičnoj dokumentaciji).

1993.

Игра до бола. Рудолф Нурејев. – НИН, Београд, 15. јануар 1993, стр. 42.

Barbarogenije – naš supermen. Šta nas je zadesilo, ko predvodi „naše varvare” i kako ćemo završiti XX vek (reč na Beogradskom krugu, Dom omladine, Београд, 6. фебруар 1993). – *Republika*, Београд, год. V, бр. 62, 15–28. фебруар 1993, стр. 19. Исти текст објављен у: *Интелектуалци и рат*, Beogradski krug – Centar za antiratnu akciju, Београд 1993, стр. 113–114.

О активностима балетске секције ELIA. – *NIN*, Београд, зима 1993 (непотпуни подаци).

Prijava skupa: *Mir u Bosni – proleće u Srbiji*. – Dopis Ministarstvu unutrašnjih poslova, Beograd, april 1993 (rukopis u porodičnoj dokumentaciji).

Mir u Bosni – proleće u Srbiji. – *Glas – Mir i ljudska prava*, Bilten Centra za antiratnu akciju, Beograd, br. 2, april 1993, str. 1. – Preštampano u: *Republika*, Beograd, god. V, br. 66, 15–30. april 1993 (Isti tekst objavljen na engleskom: *Peace in Bosnia – Spring in Serbia*. – *Voice. Peace & Human Rights*, Council for Human Rights, Belgrade, Bulletin no. 2, April 1993, p. 1).

O vrelu. – *Republika*, Beograd, god. V, br. 75, 1–15. septembar 1993, str. 10.

Amsterdam, Holandija. – *Republika*, Beograd, god. V, br. 78, 16–31. oktobar 1993, str. 32.

Свет наде. Промоција у Амстердаму. – *НИН*, Београд, 22. октобар 1993, стр. 38–39.

O konferenciji baletske sekcije ELIA od 5–7. novembra u Diseldorfu. – *NIN*, Beograd 1993 (bez punih podataka).

1994.

Dragi svi, svi, svi... Pismo. – Beograd, verovatno februara 1994 (rukopis u porodičnoj dokumentaciji).

Gradske pijace. Dopis. – Beograd, 3. februar 1994 (rukopis u porodičnoj dokumentaciji).

Nacionalizam – autodestrukcija kulture i umetnosti. – *Republika*, Beograd, god. VI, br. 86, 15–28. februar 1994, str. 27.

Marijus Petipa – kristalizacija baleta. Sinopsis za veće posvećeno Marijusu Ivanoviču Petipa, povodom 175 godina od njegovog rođenja. – Sava centar, Beograd, 25. april 1994 (rukopis u porodičnoj dokumentaciji).

*(Sa Tatjanom Kecman) *Project Pakrac – project to bring about a normalization of life in Pakrac and its vicinity*, ed. Most – Association for cooperation and mediation in conflicts. – Belgrade, May 1994 (deplijan – brošura).

Veran Matić, glavni urednik Radija B-92. Dopis. – Beograd, 1. jun 1994 (rukopis u porodičnoj dokumentaciji).

Izveštaj o Projektu Pakrac 1993/94. godine. – Beograd 1994 (rukopis u porodičnoj dokumentaciji).

Pismo povodom smrti Ursa Vebera. – Beograd, verovatno pisano u leto 1994 (rukopis u porodičnoj dokumentaciji).

Dragi Gorane. Pismo. – Beograd, verovatno pisano početkom jeseni 1994 (rukopis u porodičnoj dokumentaciji).

1995.

Инкорпорирање фолклорних елемената у кореографију балета домаћих композитора, у: Српска музичка сцена (Зборник радова, гл. уредник Надежда Мосусова), Музиколошки институт САНУ, Београд 1995, стр. 501–510. Referat pročitán na skupu *Srpska muzička scena*, SANU, Beograd, 15–18. decembar 1993.

Marijus Petipa – Poetika forme. – *Teatron*, Beograd, br. 90, proleće 1995, str. 97–102.

Intuicija i radost igre. Dušan Trninić 50 godina na baletskoj sceni. – *Orchestra*, Beograd, br. 1, proleće 1995, str. 14–17.

Pakrac. – *Glas* – Bilten, Mir i ljudska prava, Centar za antiratnu akciju, Beograd, br. 7, april 1995, str. 123.

Izveštaj Grupe Most. – Beograd, 7. april 1995 (rukopis u porodičnoj dokumentaciji).

Pismo Desanki Raspopović. – Beograd, početak maja 1995 (rukopis u porodičnoj dokumentaciji).

Dragi stanovnici Pakraca. Pismo. – Beograd, početak maja 1995 (rukopis u porodičnoj dokumentaciji).

Vašarište igrača. – *Vreme*, Beograd, 22. maj 1995, str. 45.

Pakrac – juče, danas, sutra. – *Republika*, Beograd, god. VII, br. 119–120, 1–31. jul 1995, str. 11–12.

Kad pisma tajno prelaze ulicu. Jedanaest meseci rada Grupe Most u Pakracu (intervju vodila Izabela Kisić). – *Borba*, Beograd, leto ili jesen 1995.

Odbor za pravnu zaštitu zatvorenika u Zapadnoj Slavoniji. Dopis. – Beograd, 11. septembar 1995 (rukopis u porodičnoj dokumentaciji).

Pakrac – grad suprotnosti – grad koji spaja i razdvaja. Proglas. – Beograd, septembar 1995 (rukopis u porodičnoj dokumentaciji).

Saopštenja za javnost CAA. – Beograd, 26. septembar 1995. i drugi datumi (rukopisi u porodičnoj dokumentaciji).

Kontinuitet i diskontinuitet u igrama Balkana (izlaganje na sastanku CIDD – Unesko, Krf, rukopis u porodičnoj dokumentaciji), novembar 1995.

1996.

Pitanje modernizma kod nas u međuratnoj umetnosti. Referat s naučnog skupa posvećenog 75-godišnjici Baleta Narodnog pozorišta, održanog u Srpskoj akademiji nauka i umetnosti, Beograd, 27. maja 1996 (zbornik nije objavljen, rukopis u porodičnoj dokumentaciji).

Nada posle pet godina. Uvodnik. Sećanje na 15. VII 1991. – *Tolerancija*, Društvo za mir i toleranciju, Bačka Palanka, god. I, br. 6, juli 1996, str. 1.

1997.

Bogovi, ljudi, stihije. Sinopsis za libreto koreodrame. Sa Nenadom Prokićem. Predlog za Solun – kulturnu prestonicu Evrope 1997 (rukopis u porodičnoj dokumentaciji; nerealizovano).

**Dušan Trninić* (monografija). – Narodno pozorište, Beograd 1997 [Povodom 75 godina Baleta]. (Prevod na engleski Milica Jakovljević i Biljana Urošević.)

Kratak pregled razvoja Baleta Narodnog pozorišta u Beogradu, u: *Dušan Trninić* (monografija). – Narodno pozorište, Beograd 1997, str. 192–195 [Povodom 75 godina Baleta]. (Prevod na engleski Milica Jakovljević i Biljana Urošević.)

U Rusiji ima i kopija baletskih kopija. – *Demokratija*, Beograd, 24. februar 1997.

Poetika smrti kao deo bivstovanja, u: *Dimitrije Parlić*. – Prilog časopisa *Orchestra*, Beograd, februar 1997, str. 12–13 (tekst pročitao u Narodnom pozorištu 29. aprila 1997. na skupu povodom Svetskog dana igre, 80 godina od rođenja i 10 godina od smrti D. Parlića).

**Kineski čaj i vežbe disanja*. (Dnevnik) – *Danas*, Beograd, 1–2. mart 1997, str. XXI.

Otkrivamo tajne baleta. Kritičar od hiljadu milja. Prikaz knjige Milice Zajcev. – *Naša borba*, Beograd, 15. maj 1997, str. 15.

Pištaljke nagotovs. – *Naša borba*, Beograd, 24–25. maj 1997.

Kreacija u mreži politike. Pouke iz duge istorije angažovane umetnosti. – *Danas*, Beograd, 20–21. septembar 1997, str. 10.

*Авангардний „танец подсознания”: хореографические эксперименты Элени Поляковой и Клавдии Исаченко (Белград, 1923. г.) (I). (Referat podnet na naučnom skupu *Русский авангард 10 – 20 годов и театр*, Institut za istoriju umetnosti – Naučni savet za istorijsko-teorijske probleme istorije umetnosti Odeljenja za jezik i literaturu Ruske akademije nauka – Komisija za izučavanje umetnosti avangarde 1910–1920. godina, Moskva, 18. novembar 1997; referat pročitala Marija Janković; sa dopunama i izmenama tekst objavljen 1998 na srpskom.)

Душан Трнинић – интуиција и поетика покрета, у: 125 година Народног позоришта у Београду. Зборник радова са Научног скупа одржаног 16–19. новембра 1994. Уредник Станојло Рајичић. – Српска академија наука и уметности, књ. LXXXVI, Одељење ликовне и музичке уметности, књ. 4, Београд 1997, стр. 483–494.

Ohridska legenda. Pedeset godina od praizvedbe. Sinopsis za televizijsku emisiju, realizovanu 1997. povodom 50-godišnjice prvog izvođenja *Ohridske legende* u Narodnom pozorištu u Beogradu (rukopis u porodičnoj dokumentaciji).

1997/98.

Istorija baleta u Srbiji (Predlog projekta predat Radio televiziji Srbije u zimu 1997/98; *druga varijanta rukopisa, razrađenog u obliku scenarija i sačuvanog u porodičnoj dokumentaciji – nije objavljena u ovoj knjizi).

Repertoar Baleta Narodnog pozorišta od 1923. do 1998. godine. (Do 1972. preuzeto iz knjige Milice Jovanović: *Prvih sedamdeset godina – Balet Narodnog pozorišta*, izd. Narodno pozorište, Beograd, 1996; J. Šantić dopunila do 1998. tokom priprema za istoriju i proslavu 75-godišnjice Baleta Narodnog pozorišta u Beogradu 1997/8; rukopis u porodičnoj dokumentaciji.)

1998.

Avangardna igra podsvesti – koreografski aspekt. Pod nazivom *Sobareva metla – koreografski aspekt* (pročitano 27. novembra 1996. na naučnom skupu: *Композиторско стваралаштво Милоја Милојевића поводом 50-годишњице композиторове смрти* u Srpskoj akademiji nauka i umetnosti). – Zbornik radova. – Музиколошки институт SANU, Beograd 1998, str. 278–286.

Dušan Ristić. Tekst govora na otvaranju posthumne izložbe crteža D. Ristića. – Galerija *Haos*, Beograd, 3. mart 1998 (rukopis u porodičnoj dokumentaciji).

Лабудово језеро. Балет поетике умирања. – Предговор за програм премијере, Народно позориште, Београд, 23. април 1998, без стр.

Димитрије Парлић (1916–1986). Визионар између класичне традиције и модерног сензибилитета. – Предговор за програм премијере, Народно позориште, Београд, 23. април 1998, без стр.

Kako sačekati XXI vek. Diskurs o problemima baletske umetnosti. – Orchestra, Beograd, br. 9–10, proleće 1998, str. 4–6.

Baletska legenda za sva vremena. Pedeset godina od praizvedbe Ohridske legende u Beogradu. – Orchestra, Beograd, br. 9–10, proleće 1998. str. 22.

Fondu za otvoreno društvo Jugoslavije. Dopis. – Beograd, 15. oktobar 1998.

1998/1999.

Lepota se uči od prvih koraka. – *Prezentacija Baletske škole Pariske opere u Palati Garnije.* – Orchestra, Beograd, br. 13, 1998/99, стр. 36–37.

1999.

Izveštaj sa puta u Berlin od 8. do 18. maja 1999. godine. (Beograd, rukopis u porodičnoj dokumentaciji.)

Novi koreografski pristupi Ohridskoj legendi. Predlog projekta. – CENPI, Beograd, 14. juni 1999 (rukopis u porodičnoj dokumentaciji).

Implementacija savremenog plesa u Srbiji. Projekat za seminar. – CENPI, Beograd, 14. juni 1999 (rukopis u porodičnoj dokumentaciji).

Sakupljanje dokumentacije o novom plesu u XX veku. Predlog projekta. – CENPI, Beograd, 16. juni 1999 (rukopis u porodičnoj dokumentaciji).

Da li postoji jugoslovenska scenska avangarda u prošlosti i sadašnjosti (pozivno pismo za Okrugli sto CENPI-a, potpisali Jelena Šantić i Jovan Ćirilov). – Beograd, 16. juni 1999 (rukopis u porodičnoj dokumentaciji).

Da li postoji jugoslovenska scenska avangarda u prošlosti i sadašnjosti (tekst diskusije Jelene Šantić na okruglom stolu CENPI-a). – Beograd, 3–4. juli 1999 (rukopis u porodičnoj dokumentaciji).

Nosim stid i nelagodu. – *Danas*, Beograd, 29. juni 1999, str. 8.

Zašto ste svi ćutali. – *Danas*, Beograd, 11. novembar 1999, str. 6.

1999/2000.

Nove sinteze i refleksije evropskih putokaza. Neoklasicizam, neoromantizam, ekspresionizam, realizam i eklektika. – Orchestra, Beograd, br. 16, zima 1999/2000, str. 23–35.

Vreme tragalačkog duha. Težnja ka modernom, savremenom i postmodernom plesu. – Orchestra, Beograd, br. 16, zima 1999/2000, str. 47–54.

Socijalno stanje u Srbiji i njegov uticaj na političku situaciju u zemlji (u sadržaju: Socijalno-ekonomska slika Srbije i njen uticaj na opšte stanje u društvu). Referat sa okruglog stola: *Nevladine organizacije i politika – Put do promena.* – Društvo za toleranciju, Bačka Palanka, 4–5. decembar 1999 (izdato februara 2000), str. 9–13.

Pozdravljam sve hrabre ljude. – Pismo (verovatno pisano u zimu 1999–2000; nepoznato kome je upućeno; u porodičnoj dokumentaciji).

2000.

Maga Magazinović, Moj život (priredila i napisala predgovor: *Maga Magazinović – luk vekova*; definitivna redakcija: Marija Janković). – Clio, Beograd 2000, str. 7–35.

2001.

Borba za drugost. Žene će pamtiti (o Dejanu Nebrigiću), u: *Žene za mir. – Žene u crnom*, Beograd 2001, str. 424–425 (ured. Staša Zajević). (Tekst pročitao na komemoraciji *Sećanje na Dejana Nebrigića*, Centar za kulturnu dekontaminaciju, Beograd, 11. januar 2000)

3) TEKSTOVI, RUKOPISI I INTERVJUI BEZ POTPUNIH PODATAKA

Милан Замуровић. In memoriam. – Политика, Београд.

To se ne može naučiti (izjava Jelene Šantić, data Zoranu Prediću). – *Radio TV revija*, Beograd, str. 21.

Kako glumiti telo (rukopis u porodičnoj dokumentaciji).

Kraj XX veka... je vreme znakova u igri, ali i apstraktna ljudska priroda koja se konkretizuje u umetnosti igre (rukopis u porodičnoj dokumentaciji).

Predlog za tri knjige o baletu (rukopis u porodičnoj dokumentaciji).

Nacionalizam i telo (objavljeno na francuskom: *Le Nationalisme et le corps*). – *Nouvelles de Danse* (rukopis u porodičnoj dokumentaciji).

Savremeni ples u Srbiji... (rukopis u porodičnoj dokumentaciji).

Sumrak bogova. Libreto. Nerealizovano (rukopis u porodičnoj dokumentaciji).

Dopis Prosvetnom savetu SR Srbije (rukopis u porodičnoj dokumentaciji).

**Grupa mala – dela velika*. Jelena Šantić, primabalerina, pisac i humanista, osnivač i koordinator humanitarne Grupe 484 (intervju vodila Milena Ružić), *Frankfurtske vesti*.

**A Belgrade, enseigner malgré tout* (izjava Jelene Šantić francuskom novinaru C.Ib. povodom sankcija Jugoslaviji).

**125 godina baleta u Beogradu* (jedna od verzija; rukopis u porodičnoj dokumentaciji).

**Тристан и Изолда приватно. У посети Јелени и Гојку Шантићу* (интервју водио/ла М. С.).

Biografije priređivačice i saradnica/saradnika

Amra Latifić

<https://fmk.singidunum.ac.rs/profesori/amra-latific/>

Amra Latifić rođena je 1980. godine u Beogradu. Diplomirala je na Filološkom fakultetu u Beogradu na Katedri za ruski jezik i književnost i na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu na Katedri za glumu. Doktorirala je 2006. godine na Interdisciplinarnim studijama pri Rektoratu Univerziteta umetnosti u Beogradu, sa temom iz oblasti ruske avangardne umetnosti. Objavila je knjige: *Paradigme ruske avangardne i postmoderne umetnosti* (Čigoja štampa, 2008); *Ideja o glumi: performativni artekosmizam* (Čigoja štampa, 2011), *Kosmopolitski sjaj beogradskog belog baleta* (Čigoja štampa, 2018). Prevela je knjigu sa ruskog jezika autora Mihaila Epštejna *Sola Amore (Ljubaviju samo)* (Centar za medije i komunikacije Fakulteta za medije i komunikacije, 2010). Objavila je mnoge stručne radove iz oblasti umetnosti u stranim i domaćim časopisima, učestvovala je na brojnim tribinama i međunarodnim festivalima iz oblasti kulture i umetnosti. Igrala je u autorskim i drugim filmovima. Stručno se usavršavala u Rusiji i Italiji. Sada je zaposlena kao vanredni profesor na Fakultetu za medije i komunikacije Univerziteta Singidunum u Beogradu, gde predaje predmete iz oblasti vizuelnih komunikacija, kulture, umetnosti, glume, javnog nastupa. Aktivno je angažovana na promociji kulture u okviru integrisanja evropskih vrednosti u Srbiji.

Goran Božičević

<https://www.h-alter.org/articles/articles/search/author:Goran%20Bo%C5%BEi%C4%8Devi%C4%87>

Rođen u Zadru. Nakon Zagreba, Zadra i Skoplja, u Istri živi od 1998. Studirao fiziku; završio kao mirovni aktivista, učitelj i medijator od 1993. Suosnivač volonterskog Projekta Pakrac i Centra za mirovne studije Zagreb s kojim i dalje saraduje, kao i s *Documentom*. Mirovno blizak *Kvekerima* i *Menonnitima*, kao i *War Resistersima*. Uredio nekoliko zbornika o izgradnji mira u Hrvatskoj i šire. Radi mirovno u svim post-Yu zemljama i u Ukrajini. Piše #miramidaliije na www.h-alter.org od 2014. Rad u podeljenim zajednicama, u procesima pomirenja i s ratnim veteranima neka su od područja njegovog interesovanja. S Jelenom je saradivao na međunarodnom volonterskom Projektu Pakrac.

Marijana Cvetković

<http://www.culturalmanagement.ac.rs/en/see/cv/marijana-cvetkovic-mag>

Diplomirala istoriju umetnosti, a zatim magistrirala menadžment u kulturi i kulturnu politiku na Univerzitetu umetnosti u Beogradu i Univerzitetu Lion 2. Koscovnačica je Stanice Servisa za savremeni ples i Nomad Dance Academy, balkanske platforme za razvoj savremenog plesa, kao i *Kondenza* festivala savremenog plesa i performansa. Od 2007. aktivno oblikuje i doprinosi razvoju kulturnog centra Magacin kao jedinstvenog samoorganizovanog prostora u Beogradu. Od 2009. gostujuća je predavačica i saradnica na Unesco master studijama kulturnog menadžmenta i kulturne politike na Univerzitetu umetnosti. Kao kulturna aktivistkinja na nezavisnoj kulturnoj sceni Beograda i Srbije dobila je 2018. *Nagradu Jelena Šantić* za svoj rad. Objavila je desetine stručnih eseja i članaka u domaćim i inostranim časopisima, knjigama i portalima.

Milena Dragičević Šešić

<http://www.culturalmanagement.ac.rs/en/see/cv/milena-dragicevic-sesic>

Redovni profesor Menadžmenta u kulturi, kulturne politike i teorije masovnih medija na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu; osnivač i šef Katedre Uneska za kulturnu politiku i menadžment Univerziteta umetnosti u Beogradu. Bila je rektor Univerziteta umetnosti (2000–2004), član Nacionalnog saveta za nauku (2006–2010), a danas je član Nacionalne komisije za Unesco, redakcije ENKATK časopisa za kulturnu politiku i menadžment, Borda Evropske diplome kulturnog menadžmenta (Brisel) i više nevladinih organizacija (CZKD, Kreativno mentorstvo, itd.). Rukovodila je projektom *Kultura nova* koji je podržao aktivnost *CENPI*-a. Autor je brojnih knjiga (20) i studija (120), te projekata širom sveta za Unesco, Savet Evrope, EU i Britanski savet; prevedena je na 17 jezika. Nosilac je ordena Komandira Akademske palme Francuske (2003) i Velike zlatne plakete sa poveljom Univerziteta umetnosti (2004). Od 2020. profesorka emerita.

Vesna Golić

<https://www.linkedin.com/in/vesna-golic-50079569/>

Rođena je u Pakracu, Hrvatska. Pre početka rata 1991. bila je inicijator i jedna od osnivača tamošnjeg omladinskog mirovnog pokreta. Po izbijanju konflikta odlazi u Beograd u izbeglištvo. Tu se u leto 1995. priključila projektima Jelene Šantić u okviru Grupe Most i Centra za antiratnu akciju. Uz Jelenu Šantić učestvovala je u osnivanju i razvoju nevladine organizacije Grupa 484, gde je bila voditeljica programa za psihosocijalnu pomoć izbeglicama u Srbiji i na području UN zone u Istočnoj Slavoniji. Od 2000. do 2006. bila je direktorica Grupe 484. Nakon toga je živela u Australiji gde je završila magistarski studij međunarodnog razvoja i vodila program za razvoj izbegličkih zajednica. Od 2014. do 2019. radila je na osnaživanju lokalnih kapaciteta za pomoć izbeglicama u Maleziji. Trenutno živi u SAD i redovno učestvuje u mirovnim kampovima u Pakracu.

Marija Janković Šehović

www.Marija Jankovic Sehovic

Solistkinja u Baletu Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu i u Baletu Narodnog pozorišta u Beogradu. Dobitnica je Nagrade Narodnog pozorišta za ulogu Ase u baletu *Per Gint* i Pohvale za ulogu Vizije u baletu *Katarina Izmailova*. Studije na Odseku za metodiku klasičnog baleta na Akademiji Ruskog baleta „A. J. Vaganova” u Sankt Peterburgu. Pedagog klasičnog baleta u Baletskoj školi „Lujko Davičo”. Asistent koreografa u igrčkoj produkciji Opere & Teatra Madlenianum i u Bitef Dance Company. Sarađivala je kao baletski kritičar u časopisima *NIN*, *Vreme*, *Naša borba*, *Danas*, *Jatova revija* i *Dance Europe* iz Londona. Uređivala baletski časopis *Orchestra*. Završila je definitivnu redakciju knjige *Moj život Jelene Šantić* (posthumno) o Magi Magazinović (Clio, 2000). Koautor je monografija *Jelena Šantić* (Narodno pozorište – Grupa 484, 2005) i *Milorad Mišković – igrati život* (Istorijski arhiv Beograda, 2009).

Svenka Savić

https://sh.wikipedia.org/wiki/Svenka_Savi%C4%87

Profesorka emerita (2010) Univerziteta u Novom Sadu gde je na Filozofskom fakultetu predavala psiholingvistiku, uvod u lingvistiku, analizu diskursa, rod i jezik, uvod u romologiju, uvod u rodne studije, feminističku teologiju. Jedna je od osnivačica Ženskih studija i istraživanja i ACIMSI Centra za rodne studije Univerziteta u Novom Sadu. Napisala je (zajedno sa saradnicima) 30 knjiga, između ostalih o baletu: *Balet* (1995), *55 godina Baletske škole u Novom Sadu* (2006), *Erika Marjaš* (2018), *Žarko Milenković i Mirjana Matić: prilog istoriji Baleta Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu* (2019); njene tekstove priredile su V. Mitro, V. Krčmar, M. Članak u knjizi *Pogled unazad: Svenka Savić o igri i baletu* (2005). Dobitnica je niza nagrada, između ostalih UBUS-a za životno delo (2017). Istraživala je metodologiju Jeleninog pisanja o baletu.

Ivana Stefanović

www.ivanastefanovic.com

Kompozitor, esejista, pisac. Njene kompozicije izvođene su u zemljama regiona, u Evropi, na Bliskom istoku, kao i na mnogim domaćim i međunarodnim festivalima. Radila je muziku za pozorišne predstave. Bavi se radiofonijom. Dobitnica velikog broja nagrada u zemlji i svetu (dva puta Mokranjčeva nagrada za kompoziciju, Sterijina nagrada za scensku muziku, nagrada Miloš Crnjanski za prozu, *Prix Italia* za radiofoniju, Vitez poziva za moralni integritet i dr.). Objavila knjigu proze *Put za Damask* (Geopoetika, 2001), knjigu eseja *Muzika od ma čega* (Arhipelag, 2009) i knjigu *Privatna priča – prema sadržaju jednog kofera* (Službeni glasnik i Arhiv Srbije, 2012). Među najznačajnijim delima: *Drvo života*, *Antiohijske pesme*,

Inkantacije, Veliki kamen, Neobične scene na Homerovom grobu u Smirni, Play Strindberg, Kuda sa pticom na dlanu. Sarađivala sa najznačajnijim domaćim umetnicima, izvođačima i rediteljima; sa Jelenom Šantić radila na nekoliko predstava, među kojima su *Orestija, Nastasja Filipovna i Isidora.*

Fondacija Jelena Šantić

www.fjs.org.rs

Fondacija Jelena Šantić (FJŠ) osnovana je 2005. godine u okviru Grupe 484, na inicijativu tadašnjeg predsednika Upravnog odbora prof. Vojina Dimitrijevića. Ideja sa kojom je započela razvoj FJŠ bila je promocija (*Nagrada Jelena Šantić*) kreativnih i angažovanih inicijativa koje uključuju duh i vrednosti poput tolerancije i izgradnje mira, a koje je Jelena Šantić zagovarala devedesetih godina XX veka tokom konflikata na Zapadnom Balkanu.

Dodatno, početke tadašnjeg Fonda, danas Fondacije, činile su inicijative za rad s decom bez roditeljskog staranja kroz niz kreativnih procesa i stvaranje hora *AprilZMAJun*. Uz nesebičan rad Dragana Protića Prote, Ivane Bogičević Leko i Nene Skoko, koji su neiscrpno radili na stvaranju boljeg okruženja za decu, ovaj hor je imao i zapažena gostovanja na Bitefu i drugim pozorišnim festivalima. Danas je Fondacija nezavisna, neprofitna organizacija, koja nastavlja da promovise ove vrednosti kroz različite programe saradnje, donacija i zagovaranja unapređenja inkluzivnih kulturnih politika.

Od 2016. godine, FJŠ tim razvija skromne programe za dodelu bespovratnih sredstava, kroz koje je do danas podržano preko 40 organizacija civilnog društva u preko 27 gradova. Najponosniji smo na program *Hrabri iskoraci u novim kulturnim praksama*: kroz njega kontinuirano, poslednje četiri godine, podržavamo *grass roots* organizacije civilnog društva koje koriste mehanizme i inkluzivne prakse iz kulture, kako bi unapredili zajednice u kojima deluju. Ove organizacije su obuhvatile više od 12.000 aktivnih učesnika u različitim programima i kreativnim procesima kako bi ostvarili svoje ciljeve. FJŠ tim razvija posebnu metodologiju za rad sa organizacijama u zajednicama koje su zainteresovane za integraciju kreativnih praksi u svoj rad putem vebinara, treninga.

Od samog početka, tj. od 2006. godine, tragamo za organizacijama, inicijativama i pojedincima koji svojim radom odražavaju vrednosti za koje se Jelena oduvek borila: hrabrost, nekompromisnost, istrajnost i solidarnost kroz *Nagradu Jelena Šantić*. Od 2016. godine FJŠ uvodi otvoreni poziv za nominacije sa definisanim kriterijumima i uz finansijsku podršku za dobitnike ove nagrade. Do danas je FJŠ podržala: Beogradski festival igre, Festival Slobodna zona, Dah teatar, Zoografa i Eklektiku iz Pančeva, Festival Na pola puta iz Užica, ApsArt iz Beograda, Udruženje likovnih umetnika iz Užica, Rok kamp za devojčice, Tim 8 (udruženje studenata Arhitektonskog fakulteta) i Samoobrazovni univerzitet „Svetozar Marković“ takođe iz Beograda. Istovremeno, FJŠ dodeljuje nagradu i za izuzetne pojedince koji se kroz svoj rad, uz ogromne napore, zalažu za bolje pozicioniranje alternativne i savremene kulture u Srbiji, radna i kulturna prava. Dosadašnje dobitnice su: Zoe Gudović, Marijana Cvetković, Tatjana Nikolić, Ivana Milovanović, Jelena Jaćimović, Višnja Kisić i Ivana Bogičević Leko. Regionalnu nagradu

su dobili Ajna Jusić i Zaboravljena deca rata (Bosna i Hercegovina) i Pobunjene čitateljke (Srbija).

Od 2016. godine razvijamo regionalnu i međunarodnu saradnju kako bismo doprineli demokratizaciji i procesu pomirenja na Zapadnom Balkanu kroz saradničke projekte i istraživanja. Do sada smo projekte realizovali s partnerima iz Hrvatske, Bosne i Hercegovine, Kosova, Severne Makedonije.

Tim FJŠ čini petoro sjajnih, pametnih, upornih mladih ljudi, i petoro spoljnih saradnika, koji svojim znanjima, otvorenošću i razumevanjem društva u kojem živimo, svakim danom, s velikom posvećenošću, pristupaju novim izazovima.

Irina Ljubić
Fondacija Jelena Šantić

Grupa 484

www.grupa484.org.rs

Kada je Jelena Šantić dobila nagradu *Pax Christi International* 1996. godine za svoj mirovni rad, iza nje je već bila uloga osnivačice Grupe 484. Taj angažman bio je samo jedan u nizu Jeleninih „mirovničkih radova“. Dvadeset pet godina kasnije rezultati Jeleninog mirovnog angažmana i dalje pokazuju svoju neupitnu vrednost, a postojanje i rad Grupe 484, uprkos svim teškoćama i preprekama na putu, potvrđuju značaj Jelenine vizije i energije uložene u osnivanje ove organizacije u ranijim godinama njenog razvoja.

Grupa 484, kao nevladina organizacija, osnovana je 1995. godine, sa ciljem da podrži samoorganizovanje 484 izbegličke porodice, koje su, bežeći iz Krajine od akcije hrvatske vojske „Oluja“, utočište našle u Srbiji: po njima je organizacija dobila ime.

Organizacija se razvijala pod Jeleninim vođstvom, sve do njene prerane smrti 2000. godine. Bile su to godine u kojima se tražio krov nad glavom, kad su se delili paketi humanitarne pomoći, kad su organizovana prva okupljanja istomišljenika i ljudi spremnih da svojim znanjem, veštinama i novcem pomognu pridošlima. Ova grupa ljudi je istovremeno uspostavljala saradnju sa lokalnim stanovništvom i aktivno učestvovala u akcijama koje su vodile demokratizaciji društva.

Kroz godine koje su dolazile, organizacija je nastavila da se razvija, uvek prateći osnovnu intenciju i ideale Jelene Šantić, kada je reč o mirovnom radu, društvenom angažmanu, poželjnim društvenim promenama. *Vizija* Grupe 484 postaje „svet u kome ljudi imaju jednake mogućnosti da ostvare svoja prava i potencijale, gde god to žele, živeći svoje etničke i kulturne različitosti“, a *misija* organizacije je da „zajedno sa izbeglicama, lokalnim stanovništvom, posebno sa mladima, u saradnji sa organizacijama i pojedincima srodne vrednosne orijentacije – gradi društvo u kom se poštuju različitosti i prava svih, delujući u Srbiji i regionu Jugoistočne Evrope“.

Organizacija danas deluje kroz tri programa: Program direktne podrške, Obrazovni program „Mi i oni drugi“ i Centar za migracije; shodno tome, ciljne grupe njenih raznovrsnih programskih aktivnosti su različite: (a) izbeglice, tražioci azila i migranti; (b) lokalne samouprave i institucije; (c) lokalno stanovništvo,

posebno mladi i (d) relevantni donosioci odluka, javni službenici i profesionalci koji se bave pitanjima u vezi sa migracijama na regionalnom, nacionalnom i lokalnom nivou.

U prethodnih 25 godina, Grupa 484 je svoje projekte realizovala u više od 70 gradova u Srbiji. Samo od 2015. godine, psihosocijalnim, obrazovnim i pravno-informativnim aktivnostima podržano je preko 5.500 izbeglica i migranata, dok je humanitarnu podršku dobilo 88.721 osoba. Kroz program regrantiranja namenjen organizacijama civilnog društva (OCD) u Srbiji i Severnoj Makedoniji, koji je koordinirala Grupa 484, pomoć je došla do još 107.727 izbeglica i migranata. Istovremeno, lokalnim kampanjama za podizanje svesti o pravima migranata, njihovim teškoćama i životnim izazovima, kao i o pozitivnim promenama koje prisustvo migranata može proizvesti u lokalnim zajednicama koje ih primaju, Grupa 484 je obuhvatila oko 45.000 građana u 10 opština i gradova.

Oslanjajući se na bogata organizacijska iskustva, a prateći principe humanosti i poštovanja ljudskog dostojanstva, tim Grupe 484 nastavio je da razvija, prilagođava i dalje unapređuje različite oblike direktne podrške, nakon 2010. godine, u drugačijem kontekstu – radeći sa migrantima sa Bliskog istoka i iz Afrike.

Obrazovni program proširio je, poslednjih godina, svoje bavljenje ključnim društvenim temama na rad sa studentima društvenih nauka, kroz Školu o migracijama i program Humanistika u tranziciji.

Pored toga, Grupa 484 je kontinuirano uključena u razne strateške napore da se izgrade kapaciteti aktera na polju migracija i unaprede javne politike. Na nacionalnom nivou, organizacija već skoro punu deceniju koordinira Grupu za javne politike i zagovaranje u oblasti azila i migracija, a u okviru koalicije prEUgovor, od 2013. godine, redovno prati i analizira reforme u oblastima migracija i azila. Posvećujući značajnu pažnju i regionalnoj dimenziji aktuelnih migracionih izazova, Grupa 484 je krajem 2017. godine inicirala osnivanje Balkanskog saveta za izbeglice i migracije (BRMC). Reč je o koaliciji nevladinih organizacija sa područja Zapadnog Balkana, koje su se udružile u nastojanju da ostvare strateške pomake u pogledu izgradnje zajedničke regionalne politike u oblasti migracija i azila. Sa druge strane, na širem evropskom planu, Grupa 484 je od 2002. godine aktivna članica Evropskog saveta za izbeglice i prognanike (ECRE), dok je u Izvršnom odboru ECRE-a predstavljala region Jugoistočne Evrope od 2008. do 2017. godine.

Saradnice i saradnici Grupe 484

Legat Jelene Šantić u Istorijском arhivu grada Beograda

www.arhiv-beograda.org

Istorijски arhiv Beograda, pored arhivske građe nastale radom gradskih institucija, u svojim depoima čuva i dragocenu građu koju čine lični i porodični fondovi i legati ličnosti koje su obeležile politički i kulturni život Srbije i njene prestonice. Među legatorima se nalaze ličnosti iz raznih oblasti društvenih delatnosti, od političara, preko likovnih i baletskih umetnika, do advokata, arhitekata i revolucionara. Svima njima je zajedničko to da su ukazali poverenje i čast Arhivu ustupajući svoja dokumenta, na korist istraživačima i budućim pokolenjima.

Istorijski arhiv Beograda je 2003. godine od porodice primio dokumenta o životu i radu Jelene Šantić. Po želji darodavca, građa je primljena u formiranim celinama – dosijeima, i u istom poretku se čuva u Arhivu. Građa Legata sadrži lična dokumenta, dokumenta delatnosti, prepisku, ilustrativni materijal, video i audio-kasete, knjige, kao i Jelenine lične predmete. Dokumenta delatnosti sastoje se iz beležnica, rukopisa i štampanog materijala, koji se tiču Jelenine baletske karijere, kao i dokumenata nastalih tokom angažovanja na antiratnim protestima i skupovima i pomoći ljudima iz ratom pogođenih područja. Sve to upotpunjeno je fotografijama, plakatima, isečcima iz štampe, kao i pismima i telegramima. Osim arhivske građe, deo Legata čine i lični predmeti. Posebnu celinu čini biblioteka od preko 800 naslova.

Dokumenta Legata približavaju nam Jelenu Šantić i profesionalno i privatno: ličnost prvakinje baleta Narodnog pozorišta u Beogradu, njenu erudiciju, interesovanja koja obuhvataju mnoge sfere društvenog života, umetnost, istoriju. Prolazeći kroz dokumenta svedoci smo njene istrajnosti u radu, njene snage, širokog poznavanja baletske umetnosti u svetu i kod nas i uporne borbe za podršku ugroženima. Posebno se to odnosi na njen lični doživljaj dešavanja u bivšoj Jugoslaviji devedesetih godina XX veka, na njenu požrtvovanost koju je iskazivala organizovanom podrškom ratom zahvaćenim područjima, kako iz Beograda – kroz razna antiratna udruženja – tako i na samom terenu. O tome nam govori građa o Projektu Pakrac, o Grupi 484 i dr. Njena antiratna delatnost je zaokružena fotografijama i dokumentima o dva parka mira koja nose Jelenino ime: jednom na Vračaru i drugom u Berlinu. Arhivska građa iz Jeleninog legata korespondira i sa drugim ličnim fondovima Istorijskog arhiva Beograda – Ivana Đurića i Nebojše Popova, čime je popunjena praznina u dokumentima o političkoj borbi, antiratnoj delatnosti i borbi za ljudska prava sa kraja prošlog veka u Beogradu. Činjenica da arhivska građa državne uprave i javnih službi iz ovog perioda još uvek nije predata nadležnim arhivima, čini ove fondove još dragocenijim. Lični fondovi koji, pored Legata Jelene Šantić, dokumentuju razvoj baletske umetnosti i teorije u Srbiji, a nalaze se takođe u Istorijskom arhivu Beograda, jesu: Legat Milorada Miškovića, lični fondovi Dimitrija Parlića, Jovana Ćirilova, Olega Grebenščikova i Bitefa.

Legat Jelene Šantić sastoji se od 19 arhivskih kutija. Građa obuhvata period od 1950. do 2005. godine. Dokumenta su pisana na srpskom, engleskom, francuskom, italijanskom, nemačkom, ruskom, mađarskom i poljskom jeziku. Legat Jelene Šantić je kategorisan kao kulturno dobro Republike Srbije.

Jubilarnu izložbu i publikaciju povodom 60 godina postojanja iz 2005. godine Istorijski arhiv Beograda posvetio je svojim legatorima. Tom prilikom iz Legata Jelene Šantić na izložbi *Čovek u vremenu* izložena su najinteresantnija dokumenta, fotografije, kao i lični predmeti: marama, biserna ogrlica, baletske patike koje je Jeleni poklonila čuvena ruska balerina Besmertnova u Narodnom pozorištu u Beogradu 1970. godine nakon zajedničke predstave, beležnica, antologijska fotografija Jelene Šantić sa pištaljkom, autorke Goranke Matić iz 1998. i dr. U *Vodiču kroz legate, lične i porodične fondove* Istorijski arhiv Beograda objavio je, pored ostalih legata, i detaljan opis Legata Jelene Šantić (2017).

Snežana Lazić
Jelena Mitrović Kocev

ALBUM SA FOTOGRAFIJAMA



Sa ocem Milivojem Jovanovićem, 1954.



1954.



Sa ocem Milivojem i majkom Tatjanom Jovanović, 1962.



Tokom snimanja filma *Zvižduk u 8* sa Đorđem Marjanovićem, 1961–62.



Sa snimanja filma *Zvižduk u 8*, 1961–62.



Ruska igra, 1957.



1963.



Ansambli baleta *Ohridska legenda sa Titom i Jovankom*, Narodno pozorište, Beograd 1967.



1961.



1974.



Začarana lepotica



Vila Jorgovan, *Začarana lepotica*, sa Borivojem Mladenovićem, 1968.



Mirta, *Žizela*, 1968.



U baštama Granade, 1972.



Ase, *Per Gint*, 1985.



Ase, *Per Gint*, sa Zojom Begoli i Dušanom Simićem, 1985.



U Moskvi, 1972.



1975.



Povodom proslave 20 godina rada, 1980.





1980.



Oko 1980.



Sa ćerkom Irinom Ljubić, 1985.



Dogovor sa kolegama, oko 1985.



Crtež perom, rad Stojana Ćelića, 1985.



1990.



Sa saradnicima u Pakracu, zima 1994–95.



Susret sa regionalnim aktivistima, 1995.



Sa Anom i Vibeom Blak, holandskim dobrotvorima Grupe 484, Bačka Palanka, 1996.



Sa psihološkinjom Tatjanom Kecman u Pakracu, zima 1995.



Tokom saradnje sa hrvatskim kolegama u Zapadnoj Slavoniji, 1996.



U razgovoru sa hrvatskim kolegama o situaciji u Zapadnoj Slavoniji, 1997.



Tokom saradnje sa hrvatskim kolegama povodom situacije u Istočnoj Slavoniji, 1997. Levo: Ivica Vojko.



U razgovoru sa hrvatskim kolegama o situaciji u Istočnoj Slavoniji, 1997. Levo: Zdravko Marjanović.



Sa Danijelom Radišić i Andrejem Jokićem, aktivistima Grupe 484, 1997.



U akciji sa Ivicom Vojkom, Slavonija, 1997.



Sa tkaljama Grupe 484, Beograd, 1997.



1997.



Sa Mirom Erceg na studentskim demonstracijama, zima 1996/97.



Jelena deli po Beogradu informativne materijale protiv Slobodana Miloševića, 1997.



Paljenje sveća za sve poginule na Kosovu, Beograd, 24. maja 1998.



Jelena drži govor protiv NATO bombardovanja SR Jugoslavije, Berlin, 9. maj 1999.



1996.



Spomen obeležje *Orhideja* u Parku Jelene Šantić, Beograd, rad Mrđana Bajića, Jelice Radovanović i Dejana Anđelkovića (nerealizovano).



1999.

INDEKS IMENA⁴³⁰

A

Ablec Isak Mihailovič (Исаак Михайлович
Аблец), 238
Aćimović Krana, 269
Aćin Dalija, 279
Adam Adolf Šarl (Adolphe Charles Adam),
134, 223, 224, 228, 230, 234
Adamović Aleksandar, Saša, 235, 236, 308, 311
Adamović Svetozar, 33, 234-236, 311, 314, 320,
325, 333, 352
Adžić Ursulov Bjanka, 317
Agostini Alfio, 36
Ajlijan Daj (Dai Ailian), 36
Ajnštajn Albert (Albert Einstein), 146, 179, 269
Akimfijeva Tatjana, 166-167, 211, 226, 227, 342,
Alan Mod (Maud Allan), 270, 399
Albahari David, 63
Albeniz Isak (Isaac Albeniz), 23, 236
Albinoni Tomazo (Tommaso Albinoni), 236
Alfirević Dragana 189, 279, 406, 408
Aleksander Frederik Matijas
(Frederick Matthias Alexander), 270
Aksentijević M., novinar, 376
Anastos Peter (Peter Anastos), 294
Andersen Hans Kristijan
(Hans Christian Andersen) 209
Andrejević Mileva, 268
Andrejevna Elena (Елена Андреевна), 238
Anđelić Jadranka, 279
Anđelković Dejan, 440
Anđolini Gasparo (Gasparo Angiolini), 237
Anik Džef (Jeff Annick) 235
Anisimova Nina (Нина Анисимова), 27, 219,
229, 230
Anonimni koreograf, učesnik u anketi, 363
Antić Milica, 235, 308, 311, 340
Antić Milorad, 162, 164
Antonijević Dragoslav, 145
Antonijević Tamara, 311
Antonović Nela, 189, 279, 327, 402, 404, 406
Apoliner Gijom (Guillaume Apollinaire), 90
Aragon Luj (Louis Aragon), 152
Arandelović Nada, 226, 227, 323
Aranurov Mihail (Михаил Арануров), 143
Arapović Danica, 329
Arent Hana (Hanna Arendt), 63
Armitejdž Karol (Karole Armitage), 289
Arnshajmer Johan (Johann Arnsheimer), 224
Arsić Tihomir, 65, 66, 95

Asafjev Boris (Борис Асафиев), 174, 229, 230,
235, 242
Ataljanc Beuk Ašhen, 33, 63, 234, 235, 308,
323, 349-361, 364, 368, 373
Atanasiju Mihaela, 27, 177, 188, 219, 233, 234
Atanasova Janka, 229, 230, 256
Ataturk Kemal (Kemal Atatürk), 275
Atlagić Angelina, 33, 311, 329, 333, 349, 351, 356,
371
Atović Ljiljana, 5, 19, 412

B

Babić Kosara, 344
Babić Marija, 195
Babić Jovanović Milica, 166, 323, 342
Babile Žan (Jean Babilée), 220
Babuška Mihai, Mahail, 310, 317
Bagić Aida, 128
Bah Johan Sebastijan (Johann Sebastian
Bach), 15, 232, 293, 309, 310, 350, 351, 354
Baišas Huan (Juan Baixas), 162
Balakirev, Balakirjev Mili A. (Miliy Balakirev/
Милий Алексеевич Балакирев), 159, 210,
225, 229
Balanshin Žorž (George Balanchine), 21, 81, 147,
168, 171, 172, 184, 208, 219, 232, 241, 242, 290,
293, 295, 298, 309, 312, 319, 322, 351, 365, 366,
383, 391
Bajer Johana (Johanna Beyer), 224
Bajić Mrđan, 440
Bajron Džordž Gordon (George Gordon
Byron), 289
Baksa Dino, 316
Bakst Leon (Léon Bakst), 153, 204, 241
Banfield Rafaelo de (Raffaello de Bunfield) 170,
245
Bani Žorž (Georges Banu), 153
Bans Sali (Sally Banes), 192
Baranović Krešimir, 138, 140, 172, 209, 217, 221,
251, 256
Barba Euđenio (Eugenio Barba), 189, 279
Barišnjikov Mihail, Miša (Михаил Миша
Баришников), 242, 294
Barović Nikola, 116, 130
Bart Frensis (Francis Burt), 173, 231, 245
Bart Rolan (Roland Barthes), 301
Bartok Bela (Béla Bartók), 184, 228, 245, 247,
330

430 Pojedina ruska imena donose se i u latiničnoj transkripciji kakvu nalazimo u tekstovima objavljenim u ovoj knjizi. U indeksu nisu uneta imena iz Bibliografije.

- Bauš Pina (Pina Bausch), 81, 295, 302, 351, 372, 383, 403
- Bazil de Kolonel, v. Kolonel/Pukovnik de Bazil
- Begoli Zoja, 19, 231, 233, 236, 388, 435
- Bekefi Julija (Julia Bekefy), 152
- Bekman Maks (Max Beckmann), 90
- Bele Gracija (Grazia Belle), 291
- Belić Aleksandar, 266
- Belilov Lori (Lori Belilove), 299
- Benua Aleksandr (Alexandre Benois / Александр Бенуа), 153, 154
- Berček Aleksandar, 42, 43
- Berdžer Džon (John Burger), 304
- Berehaj Dan (Dan Berahi), 313
- Bergman Ingmar, 35
- Bergson Anri (Henri Bergson), 179, 269
- Berjozova Svetlana (Светлана Берёзова), 219
- Berlioz Nektor (Hector Berlioz), 168, 169, 226
- Besi Klod (Claude Bessy), 219, 378, 384, 385
- Besmertnova Natalija (Наталия Бессмертнова), 135, 220, 232, 242,
- Bešlagić Selim, 79
- Beštić Slobodan, 334, 339
- Betoven Ludvig van (Ludwig van Beethoven), 197, 287, 350, 351
- Bezmarević Milica v. Antić Milica
- Bežar Moris (Béjart Maurice), 21, 52, 94, 137, 193, 219, 231, 289, 295, 306, 312, 322, 351, 365, 380, 383, 387
- Bihner Georg (Georg Büchner), 298
- Bijelić Jovan, 166
- Bijelić Milica, 232-235, 318, 323
- Biserko Sonja, 59
- Bize Žorž (Georges Bizet), 169, 228, 231, 232, 234, 255
- Bjegojević Jovanka, 13-15, 27, 29, 63, 141, 213, 227-231, 236, 245-248, 250, 255-257, 323, 330, 388
- Bjelinski Bruno, 221, 231, 233
- Bjorlin Žan (Jean Börlin), 161
- Blak Ana (Anna Blaak), 89, 438
- Blak Vibe (Wiebe Blaak), 89, 438
- Blagojević Slobodan, 89, 258, 304
- Blazis Karlo (Carlo Blasis), 283
- Blum Rene (René Blum), 205, 208
- Blumgart Lesli (Leslie Blumgart), 48
- Bodler Šarl (Charles Baudelaire), 23
- Bodrožić Nataša, 194
- Boganji Gergelj (Gergely Bogány), 295
- Bogavac Olivera, 9, 54
- Bogićević Leko Ivana, 429
- Bogojević Nataša, 329
- Bogović, Nataša, 72
- Boldin Dani, 312, 314
- Boldin Dragutin, 312-315
- Bologovska Marija (Мария Бологовская), 151, 152, 162, 199, 200, 222, 223
- Bologovski Vladimir (Владимир Бологовский), 152, 162, 164, 223
- Bomon Siril V. (Cyril W. Beaumont) 161
- Borisova Irina (Ирина Борисова), 316
- Borodin Aleksandar (Александр Бородин), 223, 225, 226
- Bošković Nataša, 62, 159, 200, 202, 203, 207, 209-216, 218, 222-226, 262, 323
- Botičeli Sandro (Sandro Botticelli), 150, 197
- Bourek Zlatko, 40
- Božičević Goran, 11, 109, 111, 117, 118, 128, 426
- Božinović Neda, 89, 268, 279
- Božović Božidar, 221
- Božović Ratko, 36, 40
- Bradić Nebojša, 340
- Brailovski Leonid (Leonid Brailovsky / Леонид Брайловский), 153
- Brams Johanes (Johannes Brahms), 235, 293
- Braun Lili (Lilly Brown), 267
- Brecht Bertolt (Bertolt Brecht), 63, 403
- Bresliski Ljupčo, 317
- Brešijani Žana (Jeanne Bresciani), 299
- Brezovšek Ivan, 152, 162
- Briginšou Valeri (Valery Briguinshow), 302
- Brijanca Karlota (Carlotta Brianza), 240, 283
- Bronte sestre – Šarlota, Emili, En (Bronte sisters – Charlotte, Emily, Anne), 287
- Broz Jovanka, 434
- Bruči Rudolf, 175, 221, 232, 246
- Bruk Piter (Peter Brook), 301
- Brun Erik (Erik Bruhn), 135, 220
- Bruner Ronald (Ronald Brunner), 117, 119
- Bukal Snežana, 89, 304
- Bukinac Siniša, 327
- Bukumirović Dragana, 24
- Burmajster Vladimir (Vladimir Burmeister / Владимир Бурмайстер), 301, 319
- Burnonvil Ogist (August Bournonville), 137, 283
- Buvije Žoel (Joëlle Bouvier), 301
- Buza de Zula, v. De Buza Zula
- C**
- Cajić Radmila, 211, 249, 250
- Cetkin Klara (Klara Zetkin), 267
- Cilsdorf Folkmar fon (Volkmar von Zühlsdorff), 63
- Crnjanska Stefanija 227
- Crnjanski Kovačević Olivera, 310
- Cvetičanin Sofija, 274
- Cvetković Kosara, 269, 270
- Cvetković Marijana, 375, 427, 429
- Cvijić Jovan, 266

Ć

Ćelić Stojan, 437
Ćirilov Jovan, 49, 58, 263, 357, 364, 395-398,
409, 424, 432
Ćosić Bora, 221

Č

Čabukijani Vahtang (Вахтанг Михайлович
Чабукиани), 137, 230, 242
Čajkovski Petar Iljič (Peter Tchaikovsky / Пётр
Ильич Чайковский), 222-228, 230-235, 239,
240, 283, 284, 322, 334, 337, 349, 351
Čajlds Lusinda (Lucinda Childs), 289
Čeda, nadimak Ištvana Kalocija, v. Kaloci
Ištvan
Čeketi Enriko (Enrico Cecchetti), 205, 283, 290
Čerernjin Nikolaj (Николай Николаевич
Черепнин), 224, 230
Čerito Frančeska, Fani (Francesca, Fanny
Cerrito), 238
Černe Damjana, 317
Čimaroza Domeniko (Domenico Cimarosa),
196
Čistjakov Boris Iljič (Борис Ильич Чистяков),
339
Čolić Nenad, 279, 329, 406
Čolović Tanja, 363
Čonić Neda, 167, 229

D

D'Ankona Hedi (Hedy d'Ancona), 89, 304
D'Anuncio Gabrijele (Gabriele D'Annunzio), 90
D'Olon Maks (Max d'Olonne), 157, 182
Dai, doktor, 48
Dajde Lijan (Lian Daide), 220, 290
Dalkroz v. Žak-Dalkroz
Damian Nermina, 313, 315
Danilova Aleksandra (Александра
Дионисьевна Данилова), 138, 276
Danilović Dalija, 189, 403-406, 408
Dankan Elizabet (Elisabeth Duncan), 180, 198,
49, 94, 148, 150, 157, 181, 182, 191, 198, 200, 241,
242, 263, 264, 270-273, 277, 284, 286, 297-
299, 349-356, 358-360, 362-364, 367-369, 373,
374, 399
Danon Oskar, 140, 166, 248, 252, 341
Dante Aligijeri (Alighieri Dante), 158, 312
Dapčević Milena, 38
Dapčević Pečo, 38
Darel Piter (Peter Darrell), 172, 219, 233
David Lea, 407
De Bazil Kolonel / Pukovnik Vasili (Colonel
Wassily de Basil), 155, 158, 168, 209, 210, 218
De Buza Zula (Zoula de Bousat), 179
De Falja Manuel (Manuel de Falla), 223, 224,
228, 232, 235, 236
De Gasparini Izabela (Isabella de Gasparini),
271
De Kiriko Đorđo (Giorgio de Chirico), 161
De Kuevas Markiz (Marquis de Cuevas), 290
De Mil Anjes (Agnès de Mille), 137
De Sika Vitorio (Vittorio de Sica), 30, 46
De Vega Lope (Lope de Vega), 301
Debisi Klod (Claude Debussy), 171, 177, 223,
226, 232, 233, 236, 241, 242, 262, 301
Dedinac Milan, 273
Delčić Milan, 364
Delib Leo (Léo Delibes), 223, 227, 229, 232, 234,
318
Delsart Fransoa (François Delsarte), 148, 269,
277, 399
Demirović Hamdija, 89, 304, 363
Denegri Jerko Ješa, 396
Denils, kardinal (Cardinal Danneels), 55
Deren Andre (André Derain), 241
Derida Žak (Jacques Derrida), 12, 41, 101, 285,
300
Deroko Aleksandar, 152, 153, 162, 163, 165, 166,
180, 201, 400, 401
Despotović Jovan, 228, 231
Didlo Šarl-Luj (Charles-Louis Didelot), 237, 281
Difendal Herman (Hermann Dieffendahl),
304
Dickinson Emili (Emily Dickinson), 287
Dimitrijević Katarina, 352
Dimitrijević Vojin, 410, 429
Diniku Grigoraš (Grigoraş Dinicu), 233
Direr Albreht (Albrecht Dürer), 310
Diskovski Mihail (Михаил Дисковский), 242
Divac Sonja 232
Djagiljev Sergej, Serž (Serge Diaghilev /
Сергей, Серж Павлович Дягилев), 35, 94,
135, 147, 148, 152, 153, 157, 159, 162, 163, 167, 199,
202-205, 210, 216, 217, 238, 240-242, 272, 289,
290, 343, 351, 354
Dobjecka Eleonora (Eleonora Dobiecka), 213,
214, 224
Dobrijević Petar, 219
Dobrohotov Aleksandar (Александр
Доброхотов), 224-227, 250
Dojčinović Predrag, Peđa, 89, 304
Dojčinović Sonja, 387
Dostojevski Fjodor Mihailovič (Фёдор
Михайлович Достоевский), 15, 31, 41, 42,
304
Dragičević Čedomir, Čeda, 167, 229
Dragičević Duška, 33, 234, 235, 318, 319, 323,
324, 333, 340,
Dragičević Savić Mila, 235
Dragičević Šešić Milena, 278, 279, 395, 398, 427

Dragutinović Branko, 156, 275
Dragutinović Ivanka, 227
Drašković Boro, 397, 398
Drigo Rikardo (Riccardo Drigo), 225
Dubak Violeta, 236
Dujaković Miloš, 340, 352
Dulović Ljiljana, 14, 229-231, 256
Dumarevska Liza (Лиза Думаревская), 152, 162
Dvorniković Vladimir, 275
Dvoržak Antonin (Antonin Dvořák), 233

Đ

Đaković Anđela, 33, 320, 323-235, 352, 380
Đapić Predrag, 318
Đokić Svetlana, 371, 373
Đoković Zoja v. Begoli Zoja
Đorđević Dobroslava, 267
Đorđević Krista, 162, 165
Đorđević Višnja, 19, 27, 229-232, 246-248, 252, 256, 263, 323
Đulić Dragan, 167
Đurić Dubravka, 278, 279
Đurić Ivan, 432
Đurić Mihajlo 234
Đurić Relja, 249
Đurić Klajn Stana, 256

Dž

Džakula Veljko, 106, 116, 123, 125-129
Džejms Henri (Henry James), 289
Dženings Margaret (Margaret Jennings), 298
Džons Bil T. (Bill T. Jones), 321
Džoplin Skot (Scott Joplin), 349
Džordan Stefani (Stephanie Jordan), 397

E

Ećimović Dušan, 126
Eftimiu-Cukara Deni (Denis Efthimiou-Tsukhara), 302
Egorov, Jegorov Svetlana (Светлана Егоров), 240, 252
Egorova, Jegorova Ljubov (Любовь Николаевна Егорова), 339
Ejdus Predrag, Peđa, 31, 41-43
Ejfman Boris (Борис Яковлевич Эйфман), 312
Ejli Elvin (Alvin Ailey), 137, 294
Ek Imre (Imre Eck), 188, 219, 231
Ek Mac (Matz Ek), 298
Ek Verner (Werner Egk), 230, 231
Elsler Fani (Francisca, Fanny Elssler), 134, 135, 238, 281
Epštejn Mihail (Michail Epstein), 426
Erceg Mira, 31, 41, 49, 63, 132, 306, 410, 418, 440
Erić Zoran, 177, 222, 232, 234, 313
Erik (Eric), volonter iz Pakraca, 126

Ernst Maks (Max Ernst), 90
Eržen Slavko, 227
Eshil, 93, 132, 133, 418
Ešton Frederik (Frederick Ashton), 21, 168, 172, 288, 298, 351, 383

F

Fadeječev Nikolaj (Николай Борисович Фадеечев), 220, 242
Farčić Tatjana, 206
Feld Eliot, 298
Ferendino Branka, 250
Filipović Vera, 231
Fišer Karin (Karin Fischer), 192
Flori Lenka, 291
Fodor Antal, 309
Fokin Mihail (Michael Fokine / Михаил Михайлович Фокин), 137, 147, 152-157, 160, 168, 173, 181, 204, 206, 209, 217, 218, 225-228, 230-232, 238, 240, 241, 264, 272, 277, 284, 290, 322, 344, 361, 366, 369, 383
Fontejn Margot (Margot Fonteyn), 80, 219, 288, 323
Fore Gabrijel (Gabriel Fauré), 236
Forsajt Vilijam (William Forsythe), 289, 321, 383
Fortner Wolfgang (Wolfgang Fortner), 173, 229, 247
Fortunato Aleksandar (pravo prezime Šolc/Александр Фортунато), 154, 166, 181, 200, 205, 212-217, 223, 323, 341
Foster Suzan Li (Susan Leigh Foster), 192, 297
Franja Josif, car, 197
Frej Zlatar Damir v. Zlatar Frej Damir
Fribec Krešimir, 186, 228
Frojd Sigmund (Sigmund Freud), 146, 148, 179, 245, 269, 286
Froman Maks Maksimilijan Petrovič (Max Frohman/Макс Петрович Фроман), 155, 323, 200-204, 212-214, 223, 243, 244, 323, 343, 344
Froman Margarita Petrovna (Marguerite Frohman/Маргарита Петровна Фроман), 63, 138, 139, 152-155, 160, 166-168, 181, 200-205, 209, 212-214, 217, 219, 221-225, 227, 241-244, 250, 323, 341-344, 407
Froman Pavel (Pavel Frohman/Павел Фроман), 155
Fučić Radomir, 231
Fuler Loj (Loie Fuller), 94, 148, 150, 270
Furlan Mira, 41

G

Gabović Mihail (Михаил Михайлович Габович), 242
Gačić Katarina, 325
Gajević Saša, 59
Gajić Radmila, 258, 259

- Galo Igor, 128
 Galo Mirjana, 76, 128
 Gamulin Ljuba, 85
 Ganza Ivica, 167, 229
 Garafola Lin (Lynn Garafola), 285, 286
 Garboš Dejan, 189, 279, 406-408
 Garodi Rože (Roger Garaudy), 33, 35, 40, 333
 Gašpić Leo, 231-233
 Gelcer Ekaterina (Екатерина Гелцер), 242, 272
 Genbačev Krtolica Olga, 48
 Genc Arpad (Arpad Genz), 296, 297
 Georgijevska Aleksandra, 316
 Gete Johan Wolfgang fon (Johann Wolfgang von Goethe), 196
 Gezeman Popović Rajna, 275, 401
 Gilman Sander L., 192
 Gladkih Jana (Яна Гладких), 312
 Glazunov Aleksandar (Александр Глазунов), 223, 233, 239, 240, 284
 Gligorijev Vladimir v. Grigorijev Vladimir
 Glijer Rajnhold (Reinhold Glière), 242
 Gluk Kristof Vilibald (Christoph Wilibald Gluck), 223, 351, 354
 Gluškovski Adam (Adam Gluszkowski/ Адам Глушковский), 238
 Godunov Aleksandar (Александр Годунов), 242
 Goldoni Karlo (Carlo Goldoni), 196, 301
 Goleizovski Kasjan (Kassian Goleizovsky), 148, 174, 205, 242
 Golić Vesna, 46, 56, 83, 111, 116, 306, 410, 427
 Golovin Serž, Sergej (Сергей, Серж Головин), 155, 290
 Golovkin, porodica (фам. Головкин), 237
 Golovkina Sofija (София Головкина), 378
 Golubović Vidosava, Vida, 163, 400, 401
 Gončarova Natalija (Наталия Гончарова), 240
 Gorki Maksim (Максим Горький), 18, 19, 25, 222, 267
 Gorski Aleksandar Aleksejevič (Alexander Gorsky/ Александр Алексеевич Горский), 148, 173, 234, 235, 240, 242, 319
 Gotje Teofil (Théophile Gautier), 133-135, 238
 Gotovac Jakov, 141, 210, 221, 225, 231
 Govednik Janez, 310
 Gračova Nadežda, 220
 Grahovac Milica, 363
 Gran Lusil (Люсиль Гран), 238
 Granados Enrike (Enrique Granados), 330
 Graso Viktorina (Victorine Grasseau), 280
 Grbić Tores Olga, 211, 249, 250, 257-259
 Grebeldinger Stevan, 323, 228, 245, 248,
 Grebenščikov Oleg (Oleg Grebenshikov / Олег Гребенщиков), 155, 209, 223-226, 432
 Grej Daril (Daryl Gray), 234
 Grejam Marta (Martha Graham), 137, 148, 149, 177, 187, 220, 286-289, 294, 295, 298, 306, 351, 380, 383, 419
 Grig Edvard (Edvard Grieg), 27, 177, 233, 351
 Grigorijev /Gligorijev Vladimir (Владимир Григориев), 313, 315
 Grigorovič Jurij (Юрий Григорович), 21, 137, 243, 319
 Grizi Karlota (Carlotta Grisi), 133-135, 138, 281
 Grojs Boris (Boris Groys), 403
 Grol Milan, 199, 266
 Cromer Jolanda, 235, 236
 Grozdanić Miroslav, 127, 128
 Grunevald, porodica (Family Grunewald), 104
 Gud Morton (Morton Gould), 230
 Gudović Zoe, 429
 Guno Šarl-Fransoa (Charles-François Gounod), 226
 Gurjanov Svetlana, 236
 Gvozdrenović Filip, 398
 Gzovska Tatjana (Татьяна Гзовская), 184
 Gzovski Viktor (Виктор Гзовский), 378
- H**
- Hačaturjan Aram (Арам Хачатурян), 230, 233, 243
 Hadziantoniu Fedon (Phaidon Hadzianthoniou), 345, 346
 Hadži-Slavković Gradimir, 211, 227, 228, 229, 323
 Hadži-Slavković Stevan, Stevica, 234, 235, 314, 319, 320
 Hajne Hajnrih (Heinrich Heine), 133, 135, 238
 Hajtauer Rozela (Rosella Hightower), 27, 220, 409
 Hajzen Paul (Paul Heisen), 242
 Halas Ana, 407
 Halilović Hadži Ibrahim Efendi, 55
 Hamfri Doris (Doris Humphrey), 386
 Harambašić Stevan, Stevo, 127-129
 Harison Rej (Ray Harrison), 13, 15
 Harmel Foska, 228
 Harmoš Oskar (Oscar Harnos), 207, 210, 212, 224, 225
 Harvel Anemari (Annemarie Harwell), 304
 Harvud Ronald (Ronald Harwood), 304
 Haskel Arnold (Arnold Haskell), 167, 243
 Havlas Gvido, 274
 Hence Hans Verner (Hans Werner Henze), 231
 Hendel Vilhelm (Wilhelm Hendel), 211
 Hendl Georg Fridrih (Georg Friedrich Händl), 15, 293
 Hepbern Odri (Audry Hepburn), 13
 Herman Deni, Dejn (Danny Herman), 298
 Herodot, 143, 201
 Hese Herman (Hermann Hesse), 90

Hilferding Franc (Franz Hilverding), 237
Hitler Adolf, 73, 94
Hmela Ljiljana, 232, 233, 323
Holm Hanja (Hania Holm), 162
Honeger Artur (Arthur Honegger), 161
Hopfman Karin (Karin Hopfmann), 107
Horvat Franjo, 167, 314
Horvatinčić Sanja, 194
Hovanski, porodica (фам. Хованский), 46
Hribar Milka, 316
Hristić Stevan, 139, 166, 182, 200, 205, 217, 219,
221, 224, 227, 230-233, 250, 323, 341, 407
Hristić Zoran, 186, 221, 232, 310, 311
Hurdubae Mirčea (Mircea Hurdubae), 313, 315

I

Iber Žak Fransoa (Jacques François Ibert), 229
Ibersfeld An (Ann Ibersfeld), 396
Ibzen Henrik Johan (Henrik Johan Ibsen), 177,
265, 298
Ilijevski Dragan, 362
Imanić Dalija, 320
Imanić Muhamed, 230, 314
Ipolitov-Ivanov Mihail M. (Mihail M. Ippolitov-
Ivanov/Михаил М. Ипполитов-Иванов),
209, 225
Isačenko Sokolova Klavdija (Claudia Isatch-
enko, rođ. Egert fon Eshofen / Eggert von
Eskhofen / Клавдия Соколова Исаченко),
152, 162-165, 180, 181, 199, 201, 214, 217, 400,
401, 406
Istomina Avdotija (Авдотья Ильинична
Истомина), 238
Iturbe Šinaz Oktavio (Octavio Iturbe Chinaz),
291
Ivana, učesnica u anketi, 362
Ivanov Lav (Лев Иванович Иванов), 137, 138,
209, 235, 239, 240, 249, 281, 284, 319, 322, 323
Ivanović Nikola, 119
Ivanović Obrad, 59, 116, 127, 128, 129
Ivelja Jitka, 314
Izetbegović Alija, 78, 79
Izrailovski Aleksandar, Saša, 188, 232-236, 279,
317, 318, 323, 402, 406
Izrailovski Marija, 236, 318, 378

J

Jaćimović Jelena, 429
Jaguš Marjan /Marijan, 229
Jakobson Ajrin, Irina (Irene Jacobson), 298
Jakovljević Branislav, 364
Jakovljević Olga (rođ. Otilija, Tilka Jezeršek),
27, 226
Jakšić Đura, 178, 274, 313
Janeva Magdalena, 167, 229-231

Janković, dvorac, 117
Janković Danica S., 138, 145, 201, 275
Janković Ivan, 130
Janković Ljubica S., 138, 145, 151, 201, 275
Janković Šehović Marija, 131, 161, 231-234, 264,
306, 388, 398, 399, 409, 410, 423, 428
Janku Jon (Ion Iancu), 313
Jarnefelt Armas Edvard (Armas Edvard Järne-
felt), 182, 225
Jegorova v. Egorova Ljubov
Jelen Igor, 328
Jelić Spomenka, 358
Jelinek Elfride, 396
Jeremić Nenad, 33, 234, 235, 311, 314, 319, 323,
325, 333, 340
Jerković Zoran, 249, 252
Jerotić Vladeta, 258,
Jerotijević Milena, 113
Jesenjin Sergej (Serge Essenin / Сергей
Есенин), 264, 351, 352, 354, 356, 373
Ješke Klaudija (Claudia Jeschke), 297
Jevremović Zorica, 279, 368, 369, 371, 372
Jezeršek Otilija, Tilka v. Jakovljević Olga
Johanson Kristijan (Christian Johanson), 239,
283, 339
Jokić Andrej, 58, 439
Jordan Čabukijani Olga (Ольга Генриховна
Иордан Чабукиани), 219, 230, 242
Jos Kurt (Kurt Jooss), 148, 154, 156, 158, 160, 172,
182, 183, 207, 208, 211, 217, 218
Josif Enriko, 221, 231
Jovan, učesnik u anketi, 263
Jovanov Sveta, 364
Jovanović Arsenije, Arsa, 329
Jovanović Biljana, 85
Jovanović Božana, 318, 323
Jovanović Jelena, ud. Šantić, 13, 14, 19, 30, 230
Jovanović Ljuba Patak, 266
Jovanović Ljubomir, 162, 164
Jovanović Milorad, Mile, 202, 211, 214, 223, 226,
287
Jovanović Milica, 16, 31, 150, 167, 222, 228, 230,
258, 275, 307, 323, 327, 340
Jovanović Milivoje, 30, 31, 40, 46, 48, 433
Jovanović Ružica, 235, 320, 325
Jovanović Tatjana, Tanja, rođ. Lukašević, 30,
31, 46, 48, 433
Jovanović Violeta, 398
Jovanović Željko, 51
Jovanović Žigon Jelena, 13
Jovanović Zoran, 395
Jovičević Aleksandra, 397, 398
Jung Karl Gustav (Carl Gustav Jung), 146, 253,
258, 269, 289
Jurenjeva Ana (Ana Iurenjeva / Анна
Юреньева), 199, 222

Jusić Ajna, 430
Juskević Igor (Игорь Юскевич), 203

K

Kafka Franc (Franz Kafka) 326
Kalajić Dragoš, 91
Kalemans Kris (Chris Kalemans), 304
Kalinesku Matej (Matei Calinescu), 403
Kaloci Istvan (István Kálozi), zvaní Čeda, 118, 126
Kalomiris Manolis, 228
Kamberović Minka, 314
Kami Alber (Albert Camus), 301
Kandić Nataša, 95, 100
Kaneti Elias (Elias Canetti), 90, 142, 189
Kaningam Mers (Merce Cunningham), 289, 294, 295, 298, 301, 351, 380, 382, 383
Karađorđević Aleksandar, kralj, 200, 207
Karađorđević Pavle, knez, 46
Karađorđević Petar I, kralj, 197
Karadžić Radovan, 127, 128
Karadžić Vuk Stefanović, 96
Karahasan Dževad, 304
Karajan Herbert fon (Herbert von Karajan), 94
Karakas Branko, 38
Karhanek Frank, 225
Karon Lesli (Leslie Caron), 13
Karpati Đerđ (György Kárpáti), 293, 295, 297, 300
Karsavina Tamara (Тамара Платоновна Карсавина), 135, 199, 206, 214, 218, 241, 272, 290, 337
Kasatkin Denis, 235, 320, 323, 325, 340, 352
Kat Vam (Wam Kat – puno ime: Pieter Jan Herman Fredrik Kat), 113, 117
Katul Gaj Valerij (Gaius Valerius Catullus), 187
Kecman Tatjana, Tanja, 55, 56, 113-116, 118, 126, 410, 438
Kej Nora (Nora Keye), 220
Kelemen Milko, 170, 185, 221, 229, 246, 247, 252, 256, 330
Kenig Franc (Franz König), 54
Kern Peter, 291
Kertes Mihalj, 98
Kesić Vesna, 128
Kilijan Jirži (Jiří Kylián), 294, 295, 321
Kirstejn Linkoln (Lincoln Kirstein), 192, 286
Kirsanova Nina Vasiljevna (rođ. Vaner / Нина Василевна Кирсанова), 138, 154-156, 182, 200, 205-208, 211-219, 223, 224, 227-250, 259, 287, 288, 323, 406, 407
Kisić Izabela, 50, 121
Kisić Višnja, 429
Kiš Danilo, 301
Kjakšt Lidija (Лидия Георгиевна Кякшт), 199
Klabund (pravo ime Alfred Henschke / Henschke), 172
Klaić Dragan, 396
Klarić Vesna 119
Klark Majkl (Michael Clark), 289, 351
Kle Paul, Pol (Paul Klee), 90, 94
Klenau Paul August, 224
Kler Rene (René Clair), 161
Kljakić Dragan, 15
Kljakić Slobodan, 18
Kljavin Robert (Роберт Альбертович Клявин, rođ. Визиренко), 235
Knežević Dubravka, Duca, 364, 366, 372, 373
Knežević Ruta, 313, 315
Knjazev Boris (Boris Kniazev/Борис Князев), 158, 182, 208, 224, 225
Kocka Katarina, 314
Koen Maršal (Marshall Cohen) 286
Koen Selma Džin (Selma Jeanne Cohen), 297
Kohnno Boris (Boris Kochno/Борис Кохно), 172
Kokoška Oskar (Oskar Kokoschka), 90
Kokotović Nada, 40, 188, 189, 233, 316, 317, 364, 406,
Kokto Žan (Jean Cocteau), 161, 241
Kolar Maša, 381
Koleman Filip (Philip Coleman), 123, 126
Kolendić Anton, 85
Kolosova Evgenija (Евгения Ивановна Колосова, rođ. Неелова), 238
Kolpakova Irina (Ирина Александровна Колпакова), 298
Koltès Bernar-Marija (Bernard-Maria Coltès), 396
Komacu Joko, 310
Komadina Vojin, 312, 314, 315
Komarica Franjo, 55
Konif Rej (Ray Conniff), 233
Konstantinova Marina (Марина Евгеньевна Константинова) 286
Konstantinović Radomir, 91
Konjović Petar, 19, 25, 34, 141, 185, 221, 222, 229, 233, 278, 330, 333
Kopen Ilona (Ilona Copen), 40
Koplend Aron (Aaron Copland), 286
Koplend Rodžer (Roger Copland), 286
Korali Žan (Jean Coralli), 134, 238, 228
Korbe Jelena, 209, 211, 213, 218, 225, 226
Kopfman Karin (Karin Kopfmann), 107
Kostić Aleksandra, 230
Kostić Vera, 21, 63, 167, 186-188, 211-216, 219-222, 226-233, 236, 252, 323, 406
Kostjukov Konstantin (Константин Костюков), 63, 234, 235, 312, 323, 324, 340, 352, 355-358, 361, 363, 373
Kotevska Ana, 341, 349
Kovačević Maja, 235, 314, 319, 340, 352, 358
Kovačević Milan, Miša, 352, 372

- Kovačić Đorđe, 106
 Kovtun Valerij (Валерий Ковтун), 311, 312
 Kozarski Dijana, 326
 Kranko Džon (John Cranko), 21
 Krasovska Vera (Вера Красовская), 285
 Kratina Valerija (Валерия Кратина), 200
 Kraus Karl (Karl Krauss), 90
 Kreč Dik (Dick Kretch), 285
 Krečfild R. (R. Krechfield), 285
 Krejg Gordon (Gordon Craig), 264, 351-356, 368, 371, 373
 Krein Aleksandar Abramovič (Александр Абрамович Крейн), 230
 Kresnik Johan (Johann Kresnik), 191, 302, 372, 403
 Krmpotić Vesna, 85
 Krouli Alister (Aleister Crowley), 350
 Krstić Radivoje, 204, 227, 250
 Kršić Bogdan, 310, 311
 Krtolica Marija, Maša, 192, 406
 Kruhonja Katarina, 76, 128
 Kružalova Tatjana (Татьяна Кружалова), 199
 Ksenofont, 143, 201
 Kšesinska Matilda Feliksovna (Матильда Феликсовна Кшесинская), 240, 284, 290, 335
 Kšesinski Josif-Mihail Feliksovič (Йосиф-Михаил Кшесинский), 240
 Kudakov Sergej (Сергей Кудеков), 282
 Kuevas, Markiz de v. De Kuevas, Markiz
 Kugel Arkadij (Аркадий Кугель), 157
 Kujačić Mirko, 152, 162, 164
 Kulberg Birgit (Birgit Cullberg), 294
 Kulenović Davorka, 313, 315
 Kulić Mladen, 56, 126
 Kulundžić Josip, 174
 Kumisnjikov Abdurahman (Абдурахман Кумисников), 219, 230
 Kunc Johan (Johann Kuntz), 149, 196, 216
 Kupres Radovan, 398
 Kušnerova/Kušnirova Ana (Анна Кушнерова), 310, 312
 Kušnirova Ana v. Kušnerova Ana
 Kuzmanović Rosa, 352
- L**
 Laban Rudolf, 148, 151, 155, 160, 172, 183, 198, 200, 202, 208, 215, 218, 270, 273, 276-279, 368, 387, 400
 Labis Atilio (Attilio Labis), 220, 290, 385
 Lagars Žan-Lik (Jean-Luc Lagarce), 396
 Lakan Žak (Jacques Lacan), 285
 Laketić Sima, 167, 211-216, 226, 227, 250
 Lalicki Vladislav, 318
 Lande Žan-Batist (Jean-Baptiste Landé, Landet / Жан-Батист Ланде), 237
 Laner Josef (Joseph Lanner), 226
 Langer Suzan (Susanne Langer), 63, 190, 192, 258, 286
 Lankau Sonja, 204, 206, 212, 215, 216
 Lapatanov Sonja, 236
 Larionov Mihail (Михаил Фёдорович Ларионов), 240
 Larsen Linet (Lynette Larsen), 113, 116
 Laser Fred (Fred Lasserre), 327
 Laslo Peter (Péter László), 310
 Lason Aleksandar (Aleksander Lasón), 226
 Lavrovski Leonid (Леонид Михайлович Лавровский), 16, 137, 219, 228, 234, 243, 255
 Lavrovski Mihail, Miša (Михаил, Миша Леонидович Лавровский), 242
 Lazić Snežana, 432
 Lazin Slobodan, 252
 Lazović Danilo, 31, 41-44, 49
 Lažnjina Larisa (Лариса Лажнина), 334
 Lebedev Vladimir (Владимир Лебедев), 204, 211, 226
 Lebovič Gordana, 279, 406
 Lečić Vesna (Starčević), 231-236, 323, 351, 356
 Legat Nikolaj (Николай Густавович Легат), 338, 396
 Legri Manuel (Manuel Legris), 33
 Lejn Doris (Doris Laine), 231
 Lekont Eženi (Eugénie Leconte), 280
 Lenjani Pjerina (Pierina Legnani), 240, 283
 Lenjin Vladimir Iljič (Владимир Ильич Ленин), 242, 248, 256
 Lepešinska Olga (Ольга Васильевна Лепешинская), 219, 242
 Lepasavič Radonja, Rade, 66
 Lesing Gotthold Efraim (Gotthold Ephraim Lessing), 146
 Lester Kit (Lester Keith), 206
 Letestu Anjes (Agnès Letestu), 316
 Levi Riki, 204, 206, 212-215, 223
 Leže Fernan (Fernand Léger), 161
 Li Vivijen (Vivien Leigh), 15
 Li Foster Suzan (Susan Leigh Foster), 192
 Lidova Irena (Ирина Лидова), 36, 40, 302
 Lifar Serž (Serge Lifar/Серж Лифарь), 135, 184, 241, 289, 290, 306, 383, 409, 418
 Limon Hoze (José Limón), 137, 177, 187, 220, 289, 351, 380-383
 Linke Suzan (Susanne Linke), 301
 List Franc (Franz Liszt), 227, 310, 330
 Lišin David (David Lishine/Давид Лишин), 158, 209, 218
 Litvinov Viktor (Виктор Литвинов), 325, 326
 Logar Mihovil, 221, 228
 Logunov Vladimir, Vlada, 19, 25, 140, 171, 188, 219-222, 230-236, 318, 388, 406

Lopuhov Fjodor (Фёдор Васильевич Лопухов / Fyodor Lopuhov), 148, 173, 242, 282, 319

Lorens Džems (James Laurens), 231

Lorka Garsija (Garcia Lorca), 256, 261, 329

Lotka Fran, 140, 176, 183, 210, 221, 225-228

Loven Aleksander (Lowen Alexander), 386

Lučić Milan, 398

Ludijer Monik (Monique Loudière), 33

Ludvig II (Ludwig II), 350

Lukašević Irina, ud. Formenti (Irina Łukaszewicz), 30, 46

Lukašević Klavdija (Клавдия Лукашевич), 30, 49

Lukašević Tatjana ud. Jovanović, v. Jovanović Tatjana

Lukateli Ivanka, 25, 230-234, 248, 313, 314, 317, 323, 378

Lukić Darko, 36, 40, 359

Lunačarski Anatolij (Анатолий Васильевич Луначарский), 242

Lj

Ljeskov Nikolaj (Николай Лесков), 175, 221

Ljočić Draga, 268

Ljubić Irina, 3, 5, 20, 31, 32, 47, 60, 64, 138, 410, 430, 437

Ljubić Ljuba, 47, 60

Ljubinković Vera v. Obradović-Ljubinković Vera

M

Macuda T., baletski igrač, 316

Magazinović Maga, 138, 150, 151, 155, 162, 180, 197, 198, 202, 206, 217, 264-279, 339, 367, 368, 387, 395, 399-406, 409, 425, 428

Magris Klaudio (Claudio Magris), 304

Majakovski Vladimir (Владимир Маяковский), 94

Majenburg Marijus (Marius von Mayenburg), 396

Major Federiko (Federico Mayor), 34

Makmilan Kenet (Kenneth MacMillan), 21, 294, 288

Makarova Natalija (Наталья Романовна Макарова), 319, 242, 294

Maksimova Ekaterina (Екатерина Сергеевна Максимова), 36, 220, 242, 333

Maksimović Boris, 323, 325

Maksimović Danica, 95

Maksimović Desanka, 85

Maksimović Duška, 6, 28, 239

Malahov Vladimir (Владимир Анатольевич Малахов), 316

Maler Gustav (Gustav Mahler), 17, 234

Maljević Kazimir (Казимир Малевич), 94

Man Hajnrih (Heinrich Mann), 90, 94

Mančić Sandra, 84

Mandukić Smiljana, Smilja, 30, 151, 180, 184, 189, 206, 211, 250, 259, 308, 309, 387, 402, 406,

Manen Hans van v. Van Manen Hans

Maning Suzan (Susan Manning), 192

Manojlović Kosta, 156, 157

Marčetić Violeta, 41

Marenić Antun, 314

Marenić Vladimir, 186

Maričić Ljiljana, 32, 413

Marinetti Filipo Tomazo (Filippo Tommaso Marinetti), 90, 94

Marjanović Đorđe, 13, 14, 433

Marjanović Zdravko, 439

Markova Alisja (Алися Маркова), 208

Marković Aleksandra, 268

Marković Branko, 141, 167, 211, 221, 227-231, 246, 248, 250, 254, 323, 342

Marković Dušan, 62

Marković Goran, 49, 409

Marković Ilka, 268

Marković Jagoš, 371

Marković Jevrem, 268

Marković Mirjana, Mira, 96, 98, 108

Marković Svetlana, 329

Marković Svetozar, 197, 268, 269,

Marković Zoran, 381, 382

Marković Šukuljević Ksenija, 138, 340

Martić Milan, 106

Martin Filip (Philip Martin), 236

Martinez Hose Karlos (José Carlos Martinez), 316

Martinov Zlatoje, 43

Martins Piter (Peter Martins), 293

Masne Žil (Jules Massenet), 171, 231

Matejić Tanja, 233

Matenklart Gert (Gert Mattenklatt), 192

Matić Goranka, 82

Matić Veran, 115

Matis Anri (Henri Matisse), 241

Matvejev B., koreograf, 316

Mazelije Žozef (Joseph Masellier), 137, 281

Medenica Ivan, 397, 398

Mendelson Feliks (Felix Mendelssohn), 197, 234

Menoti Đan Karlo (Gian Carlo Menotti), 230

Mensur Irfan, 86

Menjuhin Jehudi (Yehudi Menuhin / Ехуди Менухин), 35

Merjakova Marija, Marie, 149, 197

Meserer Sulamif Mihailovna (Суламифь Михайловна Мессерер), 242

Meštrović Ivan, 163, 166

Mićunović Veljko, 38

Midžović Marija, 5, 6, 34
 Mihailović D. Aleksandar, 13
 Mihajlović Borislav Mihiz, 177
 Mijač Dejan, 397, 398, 404
 Mijake Isi (Issey Miyake), 301
 Mijo Darijus (Darius Milhaud), 161
 Milanković Ubavka, 314
 Milanović Biljana, 252
 Milanović Maja, Marija v. Izrailovski Marija
 Milanović Olga, 156, 157
 Milatović Slobo, 398
 Milenković Miroslav, 41
 Miler Bertram (Bertram Müller), 303
 Milišić Milan, 85
 Milojević Gordana ud. Trajković, 401
 Milojević Miloje, 152, 156, 162, 165, 180, 200, 201,
 278, 400
 Milojević Milivoje, Miško, 195
 Milosavljević Aleksandar, 397, 398
 Milošević Dijana, 279
 Milošević Maja, 311, 378
 Milošević Nata, 199, 216,
 Milošević Slobodan, 71-73, 78, 79, 86, 87, 91, 96,
 98, 107, 108, 116, 409, 440
 Milovanović Ivana, 429
 Milovuk Katarina, 269
 Milunović Milo, 140, 248
 Milunović Nikola, Kolja, 248
 Milutinović Dubravka, 308, 311, 319
 Milutinović Svetislav, 223
 Miljković Branko, 15
 Minić Nataša, 167
 Minkus Ludvig (Ludwig Minkus), 282, 224,
 230, 231, 234, 282, 294
 Mirić Nevena, 229, 256
 Miro Huan / Žoan (Juan / Joan Miró), 162
 Mirni(j) Anton (Антон Мирний), 211, 227
 Misailović Milenko, 398
 Mišić Ljiljana, 398
 Mišković Milorad, 8, 33, 36, 69, 101, 135, 145, 171,
 212, 215, 219, 226, 230, 231, 246, 250, 257, 258,
 287, 428, 432
 Mitrović Živorad, 227
 Mitrović Kocev Jelena, 432
 Mjasin Leonid (Леонид Фёдорович Мясин /
 Léonide Massine), 147, 154-157, 162, 168, 169,
 172, 182, 207, 208, 217, 224, 226, 241, 264, 290,
 322, 383
 Mladenović Bojana, 188, 189, 279, 327, 403-408
 Mladenović Borivoje, Bora, 25, 213, 228-236,
 245-248, 323, 374, 435
 Mladenović Olivera, 139
 Mlakar Pina, 8, 101, 138, 140, 173, 176, 208, 210,
 218-228, 232, 251, 307, 406, 407
 Mlakar Pio, 8, 101, 138, 140, 173, 176, 208, 210,
 218-228, 232, 251, 307, 406, 407

Mlakar Veronika, 8, 101, 251
 Mnuškin Arijana (Ariane Mnouchkine), 301
 Mocart Wolfgang Amadeus (Wolfgang Ama-
 deus Mozart), 149, 159, 178, 196, 210, 225-227,
 236, 350, 351
 Mokranjac Aleksandra, 369
 Momčilović Milan, Miki, 167, 211, 226-229, 248,
 250, 287, 323, 343
 Mordkin Mihail (Михаил Михайлович
 Мордкин), 204, 214, 343
 Moren Edgar (Edgar Morin), 41, 247
 Mosolova Vera, 205
 Mosusova Nadežda, 136, 139, 297
 Mrmak Sava, 13, 14, 18, 19
 Muha Alfons (Alphonse Mucha), 350
 Mujčinović Avdo, 16, 353
 Musić Paša, 235
 Musolini Benito (Benito Mussolini), 94

N

Nadel Lori (Laurie Nadel), 258
 Nađ Jozef (Josef Nadj / Nagy) 301
 Nastasijević Momčilo, 278
 Nastasijević Svetomir, 210, 211, 221, 225
 Nebrigijć Dejan, 99, 100
 Nedbal Oskar, 223
 Nedeljковић Mile, 95
 Nedrle, etnomuzikolog, 145
 Nelidova Lidija (Лидия Ричардовна
 Нелидова, рођ. Барто), 205
 Nenadović Bojana, 316
 Nenadović Branka, 57, 118, 126, 127
 Nemirovič-Dančenko/Njemirovič Vladimir
 (Владимир Немирович-Данченко), 242
 Neuferd Imrović Jasminka, 316
 Nevzeti Krenara, 391
 Niče Fridrih (Friedrich Nietzsche), 63, 147, 258,
 355
 Niderbaher Simić Rut v. Parnel Rut
 Nikiforova Dilijana (Diliana Nikiforova /
 Диляна Никифорова), 316
 Nikitina Alisa (Alice Nikitina / Алиса
 Никитина), 290
 Nikolaj II, car, v. Romanov
 Nikolaj Alvin (Alwin Nikolais), 294, 351
 Nikolić Milan Peca, 237
 Nikolić Radojka, 37
 Nikolić Tatjana, 428, 429
 Nikolić Vanja, 113, 117, 128,
 Nikolska Jelisaveta, 225
 Ninković Anka, 268
 Ninković Milica, 268
 Niri Patriša (Patricia Neary), 171, 219
 Nižinska Bronislava (Bronislava Nijinska /
 Бронислава Нижинская), 147, 168, 226

- Nižinski Vaclav/Vaslav (Vaclav / Vaslav Nijinsky / Вацлав Фомич Нижинский), 135, 147, 168, 204, 240, 241, 263, 272, 288, 289
- Noguči Izamu (Isamu Noguchi), 184, 287
- Nojmajer Džon (John Neumeier / Джон Ноймаёр), 21, 295, 319, 383
- Nolte Ernst, 192
- Nomot G., baletski igrač, 312
- Novaković Branka, 59
- Nover Žan-Žorž (Jean-Georges Noverre), 159, 202
- Novikov Lorent (Laurent Novikov / Лорент Новиков), 205, 206
- Nurejev Rudolf (Rudolf Nureyev / Рудольф Хаметович Нуреев), 80, 135, 242, 287-289, 306, 319, 383
- Nušić Branislav, 199, 266
- O**
- Obadija Režis (Régis Obadia), 301
- Ober Danijel-Fransoa-Espri (Daniel-François-Esprit Auber), 378
- Obradović Katarina, 38, 141, 167, 212, 227-229, 323, 334
- Obradović Lubinković Vera, 402, 406, 189, 327, 328
- Obrenović Mihailo, Mihajlo, 197, 217
- Odental Johanes (Odenthal Johannes), 302
- Ofenbah Žak (Jacques Offenbach), 172, 233
- Ofrosimov / Афросимов Jurij (Юрий Офросимов), 279
- Ognjanović Mirjana, 27, 355
- Ognjenović Vida, 33, 40, 258, 361
- Olenjina Marina (Марина Оленина), 152, 162, 204, 207-211, 222-226, 323
- Olona Maks d' v. D'Olona Maks
- Orf Karl (Carl Orff), 233
- Orik Žorž (Georges Auric), 161
- P**
- Paganini Nikolo (Niccoló Paganini), 235
- Pajkić Vojka, 6, 36
- Rajović Dejan, 187, 310, 329, 364, 365, 372, 403, 406, 418
- Rajović Tatjana, Tanja, 279, 329, 406
- Paluka Gret (Gret Palucca), 157, 302
- Rapačev Mihail, Miša (Михаил, Миша Панаев), 207, 208, 212-216, 224
- Pandur Tomaž, 36, 40
- Panić Miodrag, 229
- Pankijević Kšištof (Krzysztof Pankiewicz), 248, 323-325
- Pantelić Spomenka, 232
- Parandopulo Boris, 314
- Park Merl (Merle Park), 378
- Parlić Dimitrije, 8, 21, 29, 38, 39, 63, 101, 138-141, 145, 166-179, 184-186, 218-222, 226-234, 245-262, 290, 308, 318-324, 330, 340, 342, 378, 381, 406, 407, 422, 432
- Parlić Rut v. Parnel Rut
- Parnel Rut (rođ. Rut Niderbaher, igrala i kao Katarina Simić i Rut Parlić), 29, 211, 226-229, 246, 248, 330
- Pašović Haris, 49
- Paunović Jasna, 236, 320, 352
- Pavić Branko, 326
- Pavićević Borka, 49, 364, 395, 397, 398, 409
- Pavlova Ana (Анна Павлова), 94, 135, 203, 205-208, 210, 212, 215-218, 240, 241, 287, 339, 343
- Pavlović Ana, 235, 320, 324, 380
- Pavlović Dušica v. Tomić Dušica
- Pavlovski Božin (Божин Павловский), 236
- Pavlovski Teofan / Feofan (Феофан Венедиктович Павловский), 153
- Penderecki Kšištof (Krzysztof Penderecki), 236
- Penov Margareta, 236
- Pereti Serž (Serge Peretti), 251, 259
- Perić Bojana, 167, 227, 229, 242
- Pero Šarl (Charles Perrault), 284
- Pero Žil (Jules Perrot), 134-137, 238, 281
- Pervan Slavko, 38, 310, 311, 314
- Pešić Vesna, 59, 79, 124, 130
- Peti Rolan (Roland Petit), 289, 322
- Petipa Marijus Ivanovič (Marius Petipa / Мариус Иванович Петипа), 135-138, 147, 153, 154, 202, 217, 228, 230-241, 251, 280-287, 289, 294, 303, 306, 319, 322, 334-339, 350
- Petipa, porodica: Amata Viktorina Ana, Elizabeta Marijana, Ljuba, Marija, Nađa, Vera, Viktor Marijus Alfons, Žan Klod, Žozef Lisjen (Amata Victorine Anna, Elisabeth Marianne, Liouba. Marie, Nadia, Vera, Victor Marius Alphonse, Jean Claude Petipa), 280, 335, 336
- Petipa Žan Antoan (Jean Antoine Petipa), 280
- Petipa Žozef Lisjen (Joseph Lucien Petipa), 135, 238
- Petronijević Branislav, 266
- Petrovci Enver, 65, 66, 95
- Petrović I., novinar, 45
- Petrović Jasminka, 63
- Petrović Marijana, 126
- Petrović Nadežda, 266
- Petrović Njegoš Nikola
- Petrović Rastko, 152, 162, 163, 180, 201, 278, 401
- Petrović Ratko, 234, 319
- Petrović Siniša, 236
- Pijacola Astor (Astor Piazzolla), 236
- Pijanovski Mihail / Mstislav (Михаил / Мстислав Пьяновски), 94, 205, 215, 217, 224
- Pijerini Jan (Jan Pierini), 400

- Pikabija Fransis (Francis Picabia), 161
 Pikaso Pablo (Pablo Picasso), 34, 90, 163, 166, 241, 401
 Pilipenko Lidija, 19, 27-29, 63, 177, 178, 188, 205, 219-222, 228-235, 248, 313, 323, 331, 332, 340, 358, 361
 Pirandelo Luidi (Luigi Pirandello), 161, 170
 Pistoni Mario, 188, 219, 230
 Placer Mihael (Platzer Michael), 113, 119
 Plaović Raša, 273
 Platel Elizabet (Elisabeth Platel), 33
 Platon, 263
 Plehanov Georgij Valentinovič (Георгий Валентинович Плеханов), 268
 Pleša Branko, 397
 Pleščejev Aleksandr (Александр Алексеевич Плещеев), 285
 Plisecka Maja (Майя Михайловна Плисецка), 15, 33, 220, 242, 243, 323
 Plotin, 190
 Pogačar Drago, 227
 Pokorni Temira, 25, 26, 222, 233, 247
 Pokorni Vladimir, 25, 231, 233, 236
 Poljakova Jelena (Jelena Poliakova / Елена Дмитриевна Полякова), 152-154, 160-165, 168, 180, 181, 199-202, 206, 214-218, 222, 223, 272, 400
 Polonska Tamara (Тамара Полонска), 167, 211-214, 228, 242
 Pomer-Eše fon Sofija, udata Prevo (Sophie von Pommer-Esche, ud. Prevost), 31
 Popi Fransoa / Frensis (François / Francis Popu), 226
 Popov Nebojša, 130
 Popović Boris, 130
 Popović Miodrag, Mića, 248
 Popović Tatjana, Tanja, 308, 329
 Popović Gezeman Rajna v. Gezeman Popović Rajna
 Por Valerija, 17
 Pordes Alfred, 210, 221, 225
 Potočan Branko, 291
 Poznanović Vladimir, 313, 315
 Prebil Žarko, 141, 219, 228, 229, 232, 233, 245, 248, 323
 Predić Zoran, 391
 Prelić Anica, 32, 152, 162, 199, 205, 209-211, 215, 216, 225-228, 257, 323
 Preljocaj Anželin, Anđelin (Angelin Preljocaj), 94, 301, 321, 383, 403
 Preobraženska Olga (Ольга Иосифовна Преображенская), 203, 240, 251, 259, 284, 285, 335, 336
 Pretnar Breda, 295, 297
 Pribec Krešimir, 221
 Prica Krstić Zora, 273, 279
 Prins Ralf (Ralph Prins), 89
 Prodanović Čedomir, Čedo, 105, 106, 121
 Prodanović Glišo, 119
 Prodanović Sonja, 85
 Prokić Nenad, 345, 346, 398, 422
 Prokofjev Sergej (Сергей Сергеевич Прокофьев), 15, 31, 171, 174, 227, 229-232, 235, 241, 242, 247, 250, 260, 290, 294
 Prokovski Andrej (Андрей Проковский), 220
 Protić Dragan Prota, 429
 Prust Marsel (Marcel Proust), 350
 Pučko Mateja, 316
 Puhovski Nenad, 295
 Pukovnik de Bazil (Colonel de Basil) v. De Bazil Pukovnik / Kolonel
 Pulenk Frensis (Francis Pulenc), 161, 241
 Puljo Jasmina, 211, 226
 Punji Čezare (Cesare Pugni), 223, 238, 282, 316
 Pupin Mihailo, 391
 Pupovac Milorad, 121
 Pusić Zoran, 121
 Puškin Aleksandar (Alexander Pushkin / Александр Пушкин), 159, 174, 209
- R**
 Raci Ana (Anna Razzi), 33
 Racković Vladimir, 363
 Radak Boris, 167
 Radić Dušan, 221, 229,
 Radić Kostjukov Kosovka, 252
 Radišić Danijela, ud. Miloradović, 56, 82, 123, 439
 Radojević Danilo, 294
 Radošević Anika, Ani, 211, 229
 Radovanović Jelica, 440
 Rahmanjinov Sergej (Сергей Васильевич Рахманинов), 28, 235, 240, 331
 Rajh Vilhelm (Wilhelm Reich), 386
 Rajičić Stanojlo, 139, 184, 221, 226
 Rajković Ivanka, 152, 162, 164
 Rajković Petar, 319
 Rajnhart Maks (Max Reinhardt), 150, 180, 198, 217, 271, 273, 399
 Rajs Karel (Karel Reisz), 354
 Rajt Rebeka (Rebecca Wright), 319
 Rakić Branka, 315, 340
 Rakitin Jurij (Юрий Львович Ракитин), 200
 Raspopović Desanka, Desa, 105
 Ravel Moris (Maurice Ravel), 159, 183, 210, 224, 225, 227, 228, 231, 257, 326,
 Redgrejv Vanesa (Vanessa Redgrave), 354
 Redžić Branko, 351
 Rejzinger Julijus (Julius Reisinger), 283, 322
 Reno Mišel (Michel Renault), 220
 Rerih Nikolaj (Nikolai Roerich / Николай Константинович Рерих), 241

- Respigi Otorino (Ottorino Respighi), 168, 226
 Ribar Tonica, 162, 165
 Ribeiro da Silva Vanda, 302
 Rifenštal Leni (Leni Riefenstahl), 90, 191
 Rihtman Cvjetko, 144
 Rimski-Korsakov Nikolaj (Николай Андреевич Римский-Корсаков), 153, 158, 159, 181, 222, 224-228, 235, 240
 Ristić Bojana, 317, 351, 356, 365, 371,
 Ristić Dušan, Duško, 184, 262, 263, 323
 Ristić Ljubiša, 189, 364
 Ristić Mara, 401
 Ristić Marko, 152, 153, 162-166, 180, 201, 278, 400, 401,
 Ristić Miloš, 168, 169, 211-218, 225, 226, 323
 Ristić Snežana, 66
 Rišelje, kardinal (Cardinal Richelieu), 190
 Robilan de Kler (Claire de Robilant), 200
 Robins Džerom (Gerome Robbins), 293, 294, 351
 Rodrigo Hoakin (Joaquin Rodrigo), 23, 236
 Rolan Romen (Romain Rolland), 90
 Romanov Andrej, knez (Андрей Романов), 240
 Romanov, carska porodica: Aleksandar II, Aleksandar III, Dimitrij, Nikolaj I, Nikolaj II, Vladimir (Романов Александр II, Александр III, Николай I, Николай II, Владимир), 335, 337
 Romanov Boris (Борис Романов), 159, 183, 210, 216, 218, 225-227
 Romanov Dimitrij (Димитрий Романов), 315
 Romanovski Anton (Антон Романовский), 205, 216, 217, 224
 Ros E., kompozitor, 23, 236
 Rosić Sonja, 56, 57, 62, 118, 126
 Rosini Đoakino (Gioachino Rossini), 168, 226
 Roslavljeva Natalija (Наталья Петровна Рославлева), 280
 Rozenvord Piter (Peter Rosenword), 293
 Rubinštajn Anton Grigorjevič (Антон Григорьевич Рубинштейн), 209, 225
 Ruo Žorž (Georges Rouault), 241
 Rusel Alber (Albert Roussel), 171, 231
 Ruso Žan-Žak (Jean-Jacques Rousseau), 263
 Ruzimatov Faruk (Фарух Рузиматов), 334
- S**
 Sabljaković Dževad, 237
 Saharov Aleksandar (Alexander Sakharov / Александр Сахаров), 157, 183, 211, 218
 Saharova Klotilda (Clotilde Sakharova / Клотильда Сахарова), 160, 183, 211, 218
 Sajfert Ditmar (Dietmar Seiffert), 235
 Salazar Antonio de Oliveira, 94
 Salijeri Antonio (Antonio Salieri), 196
 Salomon Šarlota (Charlotte Solomon), 104
 Sandroni Simona, 291
 Sankovska Ekaterina (Екатерина Санковская), 238
 Sanjina Šiljegović Mira, 38, 167, 188, 211, 221, 226-229, 251, 257, 342
 Sasaki Tadačugu D., koreograf, 316
 Sati Erik (Eric Satie), 161, 241
 Savareze Nikola (Nicola Savarese), 279
 Savicka Ljubov Leonidovna (Любовь Леонидовна Савицкая), 282
 Savić Dubravka, 357
 Savić Olga, 85
 Savić Svenka, 141, 177, 305, 428
 Savić Rebac Anica, 364
 Sedova Julija Nikolajevna (Юлия Николаевна Седова), 335, 339
 Seferović Dragan, 231
 Sekulić Streminka Isidora, 198, 273
 Selenić Ružica, 236
 Selimović Meša, 22, 312, 314
 Selinšek Paula, 139, 166, 227, 342
 Semenenko Nikolaj (Николай Семенов), 223
 Semjonova Marina (Марина Тимофеевна Семёнова), 242
 Sen-Sans Kamij (Camille Saint-Saëns), 178, 224, 234, 340
 Sen-Leon Artur (Arthur Saint-Léon), 137, 238, 281
 Sen-Žorž Žozef Bolonj (Joseph Bologne Saint-Georges), 133
 Sent-Denis Rut (Ruth St. Denis /Saint-Denis), 148
 Sent-Egziperi Antoan de (Antoine de Saint-Eupéry), 15
 Sergejev Konstantin (Константин Михайлович Сергеев), 242
 Sesardić Mare, 406
 Shipers K. (K. Schippers – pravo ime Gerard Stigter), 304
 Sibelijus Jan (Jan Sibelius), 158, 182, 225
 Sidran Abdulah, 304
 Sifnios Dušanka, Duška, 8, 15, 27, 63, 101, 228-231, 245, 248, 251-256, 261, 263, 287, 330
 Sigel Marša B. (Marcia B. Siegel), 297
 Simić Čarls (Charles Simic), 304
 Simić Dušan, 27, 38, 231-234, 247, 248, 263, 323, 435
 Simić Gordana, 232, 234, 314
 Simić Katarina, Rut v. Parnel Rut
 Simić Krunoslav, 232-234, 314
 Simić Slavica, 362
 Simić Zorica, 246
 Simon Andre (André Simon), 219, 235, 319-321, 323
 Singer Paris, 264, 351-356, 373
 Sioran Emil (Emile Cioran), 192

Sisli Alfred (Alfred Sisley), 301
 Skoko Nena Nevena, 429
 Skrigin Georgij, Žorž, 211, 226, 250
 Skrjabin Aleksandar (Александр Скрябин), 351
 Slađana, učesnica u anketi, 363
 Slavenska Mia, 8, 101, 208
 Sokolov Ana, 94
 Soklova Lidija (Лидия Соколова), 338
 Sokrat, 132, 133, 190, 317
 Soldatović, autor novinskog članka, 107
 Solomon, porodica, 104
 Soms Majkl (Michael Somes), 135, 219, 298
 Sorkočević Luka, 333
 Spasojević Miša, 118, 126
 Spesivceva Olga Aleksandrovna (Олга Александровна Спесивцева), 135, 241, 242, 290
 Sporluk Majkl (Michael Szporluk), 110, 111
 Spulstra Hans (Hans Spoelstra), 107, 410
 Srbljanović Biljana, 403
 Srdić Dušanka, Duša, 48
 Srejović Dragoslav, 142, 201
 Sretenović Mihailo, 274
 Stabor, 201
 Stanić Goran, 236, 325, 352
 Stanislavljević Dragana, 407, 408
 Stanislavljević Sonja, 199, 216
 Stanislavski Konstantin (Константин Станиславский), 94, 199
 Stanišić Isidora, 188, 189, 236, 279, 403-408
 Stanišić Sanja, 11, 117, 118, 123, 126
 Stanković Radmila, 42
 Stanojević Olga, 162, 165
 Stanojević Vesna, 329
 Starčević Vesna v. Lečić Vesna
 Stefanović Ivana, 34, 41, 333, 349-360, 365, 366, 370, 371, 374, 428
 Stefanović Ljubica, 167
 Stefanski Serž (Serge Stefanski / Серж Стефанский), 219, 231
 Stepanov, doktor, 335
 Stivenson Ben (Ben Stevenson), 298
 Stojanović Gorčin, 53
 Stojanović Gordana, 55
 Stojanović Milivoje, 251, 365, 371
 Stojkov Slijepčević Katarina, 187, 378, 402, 406
 Stravinski Igor (Igor Stravinsky / Игорь Фёдорович Стравинский), 15, 31, 140, 154, 155, 170, 181, 184, 204, 223, 228, 229, 233, 235, 240, 241, 246, 247, 251, 255, 290, 327, 328, 349
 Strešnjev Sergej (Сергей Стрешнев), 200, 216, 222, 223, 323
 Subotić Irina, 3, 31, 48, 49, 64, 85, 114, 138, 306, 370

Subotić Jelena, 31, 100
 Subotić Mitar Suba, 316, 317
 Surovščikova Marija (Мария Сергеевна Суровщикова), 281
 Suvačarević Jovan, 233
 Svendsen Johan, 225

Š
 Šaljapin Fjodor (Фёдор Шаляпин), 240
 Šampion Patris (Patrice Champion), 358
 Šantić Gojko, 15, 47, 409
 Šara Žanin (Janine Charrat), 34, 219, 231
 Šaranović Nikolić Ljiljana, 232-234, 246
 Šarić Elena, 408
 Šaufus Peter (Peter Schaufuss), 303
 Ščedrin Rodion (Родион Константинович Щедрин), 231, 247
 Šehner Ričard (Richard Schechner), 403
 Šekera Anatolij (Анатолій Фёдорович Шекепа), 235
 Šekspir Vilijam (William Shakespeare), 16, 174, 196, 246, 249, 254, 293
 Šeling, Šelingovna Fani (Fani Schelling), 149
 Šeremetjev, porodica (фам. Шереметев), 237
 Šešelj Vojislav, 43, 45, 87
 Šiljegović Boško, 38
 Šimanovski Karol (Karol Szymanowski), 225
 Širjajev Aleksandar (Александр Викторович Ширяев), 338, 339
 Šlemer Oskar (Oskar Schlemmer), 90, 148
 Šmatkova Olga (Olga Shmatkova), 152, 162, 204, 223
 Šmit Aleksandar, 314
 Šnajder Ilja (Илья Ильич Шнейдер), 354
 Šniter Šarlota (Charlotte Schnitter), 271, 272
 Šopen Frederik (Frederic Chopin), 17, 28, 181, 197, 223-228, 231-233, 250, 251, 254, 255, 369, 399
 Šostakovič Dimitrij (Дмитрий Шостакович), 49, 233
 Šovire Ivete (Yvette Chauviré), 15, 135, 290
 Šparemblek Milko, 8, 36, 40, 101, 187, 219, 221, 233, 316, 365, 406
 Šperli Hajnc (Heinz Spoerli), 303
 Štajner Rudolf (Rudolf Steiner), 148, 271, 399
 Štokhauzen Karlhajnc (Karlheinz Stockhausen), 233
 Štraus Johan (Johann Strauss), 211, 226, 227, 230
 Štraus Rihard (Richard Strauss), 28, 94, 157, 183, 208, 210, 224, 227, 331, 332, 351
 Štrlić Milan, 43
 Šubert Franc (Franz Schubert), 197, 350, 351
 Šukuljević Marković Ksenija v. Marković Šukuljević Ksenija

Šuman Robert (Robert Schumann), 211, 223, 226
Šumski Vasilije, 223
Šurev Angel, 231, 323
Šuvaković Miško, 396

T

Tabački Miodrag, Mića, 327, 331, 340, 349, 351
Tadić Ljubivoje, 410
Tadić Ljuba, 317
Tagore Rabindranat, 186
Tajakina Tatjana (Татьяна Таякина), 312
Talbo Patrik (Patrick Talbot), 296, 297, 300
Taljoni Filipo (Filippo Taglioni), 137, 238
Taljoni Marija (Maria Taglioni), 134, 135, 238, 281, 312
Tansman Aleksandar (Alexandre Tansman), 156, 182, 224
Tarega Fransisko (Francisco Tarrega), 236
Tarp Tvajla (Twyla Tharp), 293, 294
Taso Torkvato (Torquato Tasso), 170
Tatljin Vladimir (Владимир Татлин), 94
Tejlor Pol (Paul Taylor), 289, 294, 295
Tekić Ruža, 152, 162
Teršelić Vesna, 75, 76, 113, 128
Terzić Jasna, 45
Tešea Konstantin, 234, 235, 323
Tetli Glen (Glen Tetley), 289
Tičić Dragan, 314
Tihomirov Vasilij Dmitrijevič (Василий Дмитриевич Тихомиров), 242, 343
Tirije Moris (Maurice Thiriet), 228
Tišma Aleksandar, 89, 304
Tito Josip Broz, 38, 136, 434
Tjudor Antoni (Anthony Tudor), 383
Todorović Anđelija, 279, 329, 406
Todorović Snežana, 230, 329
Tojagić Branislav, 236, 318
Toksik Š., kompozitor, 236
Toler Ernest (Ernest Toller), 90
Tolstoj Lav Nikolajevič (Лев Николаевич Толстой), 175, 304
Tomanović Ranko, 232-234, 314, 318, 323
Tomason Helgi (Helgi Tómasson), 298
Tomazi Anri (Henri Tomasi), 229
Tomić Dušica (Pavlović), 25, 229, 230-232, 236, 248, 323
Tomić Novo, 412
Tomić-Čurić T., novinarka, 22
Tot Šandor (Sandor Tot), 310
Trajković Vlastimir, 401
Trbojević Toma, 127
Trefalt Greta, 407
Trefilova Aleksandrovna Vera (Вера Александровна Трефилова), 335
Trifunović Zorica, 104

Trninić Dušan, Duško, 7, 17, 18, 23, 28, 49, 62-64, 167, 171, 216, 227-232, 236, 246-262, 287, 305, 342, 409
Troicki Georgij (Георгий Тройцкий), 162, 164
Tucović Dimitrije, 197, 267, 400
Tuđman Franjo, 78, 79
Tutkibajeva Guljžan (Гульжан Туткибаева), 316

U

Ujes Alojz, 149
Ulanova Galina (Галина Сергеевна Уланова), 135, 242
Urbanova Nevenka, 401
Utram Dorinda (Dorinda Outram), 192
Utrilo Moris (Maurice Utrillo), 241

V

Vaganova Agripina Jakovljeva (Агриппина Яковлевна Ваганова), 203, 242, 428
Vagner Rihard (Richard Wagner), 146, 162, 211, 226, 263, 346, 347, 349-351, 354, 369
Vajda Andžej (Andrzej Wajda), 31, 41, 42
Vajld Oskar (Oscar Wilde), 174, 350
Vajnonen Vasili (Василий Иванович Вайнонен), 230
Vajs Franc (Franz Weiss), 149, 197, 216
Vajs Jelena, 221, 227, 228
Valčanov Jasen (Ясен Вълчанов), 316
Valeri Pol (Paul Valéry), 289
Van Dancig Rudi (Rudi van Dantzig), 80, 81, 289, 414
Van Manen Hans, 21
Van Orshat, 304
Vandekeybus Vim (Wim Vandekeybus), 291, 404
Vapna Lari, 310
Varga Rastislav, 310
Vasić Mihailo, 226
Vasić Miloje, 201
Vasiljev Fjodor Aleksejevič (Fyodor Vasilev / Фёдор Алексеевич Василев), 135, 154, 202, 203, 216, 217, 223, 242
Vasiljev Vladimir (Владимир Василев), 34, 36, 220,
Vasiljeva Ira (Ира Василева), 211, 226,
Vasiljeva Janja (Yania Vasileva/Яня Василева), 155, 202-211, 216, 218, 223-225, 323, 341,
Vasiljeva Lj. (Л. Василева), 316
Vasja, učesnik u anketi, 363
Vazem Ekaterina (Екатерина Вазем), 338
Veber Karl-Marija fon (Carl-Maria von Weber), 209, 224-226, 230
Veber Neli (Nelly Weber), 117, 123
Veber Peter (Peter Weber), 117, 123
Veber Urs (Urs Weber), 117, 123, 421
Vegman Mineta (Minette Wegmann), 272

Veljković Aleksandar, 230, 231
 Verdi Đuzepe (Giuseppe Verdi), 234
 Verzino Bruno, 33, 234, 333
 Vestris Ogast (Auguste Vestris), 280
 Vešović Marko, 304
 Veterova Irena, 316
 Vidak Nevenka, 318
 Vigman Meri (Mary Wigman), 270
 Vikić Miljenko, 214
 Vilazena-Ruiz Marija (Maria Vilasena-Ruiz),
 298
 Vilijams Džon (John Williams), 233
 Vilijams Tenesi (Tennessee Williams), 15
 Vilke Šarlota (Charlotte Wilke), 200
 Vilovska Marija, 330
 Vilson Robert, Bob (Robert, Bob Wilson), 293,
 298
 Vilzak Anatolij, Anatol (Anatole Vilzak), 205
 Vinaver Konstantin, 340
 Vinaver Stanislav, 278
 Virubova Nina (Нина Вырубова), 290
 Vitman Volt (Walt Whitman), 297
 Vivaldi Antonio, 171, 232, 233
 Vizental Elze (Else Wiesenthal), 180, 206
 Vizental Grete (Grete Wiesenthal), 180, 206
 Vještica Marija, 252
 Vladimirov Pjotr Nikolajevič (Пётр
 Николаевич Владимиров), 240
 Vlalukin Dragan, 310
 Vlkova Bešević Lidija, 151
 Vojkić Nedeljko, 230, 231
 Vojko Ivica, 128, 439
 Vojvodić Dubravka J., 59
 Vondrak Paul, 229, 230
 Vranjković Neven, 119
 Vsevološki Ivan Aleksandrovič (Иван
 Александрович Всеволожский), 283, 337
 Vučić Radomir, Rade, 18, 63, 231-234, 246, 248,
 314
 Vučić Ljubiša, 314
 Vučković Slavica, 363
 Vučković Voislav, Vojislav, 221, 231
 Vujanović Ana, 396
 Vujić Aleksandar, 331
 Vujić Ivana, 189

Vukadinović Maja, 7, 10, 62
 Vukanović Beta, 266
 Vukanović Rista, 266
 Vukićević Sonja, 25, 189, 232-234, 317, 326, 365,
 369, 403, 406, 407
 Vuković Milan, 130
 Vulović Milka, 269
 Vuršel Zora, 152, 162
 Vušković Miloš, 48

Z

Zagorac Ljiljana, 317
 Zaharčenko Jana (Яна Захарченко), 312
 Zaharov Rostislav (Ростислав
 Владимирович Захаров), 137, 174, 219, 229,
 242
 Zdravković Mirjana, 236, 340, 367-369
 Zajcev Milica, 258, 275, 306, 321, 322, 340, 349,
 410
 Zamurović Milan, 330
 Zlatar Frej Damir, 40
 Zogović Radovan, 184
 Zolotova Natalija (Наталия Золотова), 324
 Zotović, gospođa, učesnica u anketi, 362
 Zupanc Dragomir, 363
 Zuki Virdžinija (Virginia Zucchi), 283

Ž

Žak-Dalkroz Emil (Emile Jaques-Dalcroze),
 148, 150, 157-160, 180-183, 198, 200, 210, 217,
 241, 270-273, 276-279, 368, 387, 400
 Žalo Genadij (Геннадій Жало), 312
 Žedriniski Vladimir (Vladimir Zhedrinsky /
 Владимир Жедринский), 155-159, 166, 182,
 183, 212, 213, 248, 323, 341, 342
 Živanović Danica, 202, 205, 206, 212-216, 223,
 226
 Živković Olivera, 275
 Životić Miladin, 87, 89, 304
 Žugić Sofija, 352
 Žukovski Anatolij (Anatoly Zhukovsky /
 Анатолий Жуковский), 138, 139, 153, 158, 166,
 182, 200, 202, 204-216, 218, 223-226
 Žunac Stevan, 228, 229

SADRŽAJ

Amra Latifić: Jelena Šantić – sopstveno ja	5
INTERVJUI I IZJAVE JELENE ŠANTIĆ	
<i>Zvižduk u osam</i>	13
Ugovoreni znak Đorđa Marjanovića i publike	13
Izjava za <i>Front</i> , 1969.	15
Izjava za <i>Ilustrovanu politiku</i> , 1970.	15
Gazelin skok Jelene	16
<i>U baštama Granade</i>	17
Izjava za <i>TV Novosti</i> , 1973.	17
Pomogla mi je muzika	17
Izjava za <i>Mladost</i> , 1973.	18
<i>Makar Čudra</i>	18
Izjava za <i>Politiku ekspres</i> , 1975.	19
Balet nije lepršava bajka	19
U istini je lepota	22
Žrtva lične osвете?	24
Jubilej Jelene Šantić	27
Baletom se bavimo poluamaterski	28
Ja odavde ne idem	30
Izjava za <i>Auto-svet</i> , 1985.	32
Balet je umetnost za kraj veka	32
Igramo XX vek	34
Balet spaja svet	36
Tito, galebomi i nesvrstanost	37
Izjava za <i>NIN</i> , 1990.	40
Poziv na linč	40
<i>Nastasja Filipovna</i>	41
Šamar zbog krsta	42
Suviše je strahota za nama...	43
Da li anđeli čuju	44
Humanitarna aktivnost je druga strana moje ličnosti...	45
Izjava za <i>Novosti</i> , 1993.	45
Više od igre. Lična karta jedne primabalerine	45
Podilaženje ruralnom	50
Stvaranje osvešćenog igrača	51
Povodom dobijanja nagrade <i>Pax Christi</i>	52
Umesto predstave	53
Na pozornici plemenitosti: Jelenin rat za mir	54
Ja verujem u ljude	59
Delovati brže od političara	61
Balet kao ogledalo	62
Deca rastu pod bremenom vremena	63
Izjava za <i>Našu borbu</i> , 1998.	65
Očekujem... da se mnogi promene!	66
Ne prihvatam krvnu osvetu	72
Poniženje za svet	74

Samo zajedno možemo doći do promena	74
Intervjui koje je Jelena Šantić vodila	
Sa Vesnom Teršelič, 1997.	75
Sa Rudijem van Dancigom	80
ANTIRATNI TEKSTOVI I AKTIVIZAM	
Reč savremenika. Vesna Golić: <i>Jelenin antiratni aktivizam i humanitarni rad</i>	83
Jelena Šantić: Tekstovi	
Dubrovnik 1991... Dvadeset sedma slika.	84
Barbarogenije – naš Supermen.	86
Mir u Bosni – proleće u Srbiji.	87
O Vrelu.	88
Amsterdam, Holandija	88
Nacionalizam – autodestrukcija kulture i umetnosti	90
Nada posle pet godina	92
Pištaljke nagotovs	92
Kreacija u mreži politike	93
Zašto ste svi ćutali?	95
Socijalno stanje u Srbiji i njegov uticaj na političku situaciju u zemlji	97
Borba za drugost	99
Jelena Šantić: Dopisi, pisma, izveštaji, akta, proglesi	
Oružje umesto škola i univerziteta – smrt i razaranje umesto umetnosti.	101
Prijava skupa Mir u Bosni – proleće u Srbiji.	103
Beograd–Strazbur–Pariz.	104
Fondu za otvoreno društvo Jugoslavije	105
Pismo Desanki Raspopović	105
Saopštenje za javnost Centra za antiratnu akciju (1)	106
Saopštenje za javnost Centra za antiratnu akciju (2).	106
Izveštaj sa puta u Berlin (maj 1999)	107
Nosim stid i nelagodu	107
Pozdravljam sve hrabre ljude	108
PROJEKAT PAKRAC	
Reč savremenika. Goran Božičević: <i>Jelena Šantić u Pakracu</i>	109
Vesna Golić: Pismo	111
Jelena Šantić: tekstovi, dopisi, pisma	
Izveštaj za Projekat Pakrac 1993-1994.	113
JKP Gradske pijace	115
Dopis Veranu Matiću	115
Dragi svi, svi, svi	116
Povodom smrti Ursa Vebera	117
Dragi Gorane	118
Izveštaj Grupe Most za 1994.	120
Dragi stanovnici Pakraca	121
Kad pisma tajno prelaze ulicu	121

Pakrac – juče, danas, sutra	124
Pakrac – grad suprotnosti – grad koji spaja i razdvaja	129
Odbor za pravnu zaštitu zatvorenika iz Zapadne Slavonije pri CAA	130
STUDIJE I ESEJI O BALETU I IGRI	
Reč savremenika. Marija Janković Šehović: <i>Igra i reči za bolji i lepši svet</i>	131
Jelena Šantić: Tekstovi o predstavama	
Spoj duha i tela: Eshilova <i>Orestija</i>	132
<i>Žizela</i> – poetika besmrtnog	133
Srbija na raskrsnici Istoka i Zapada	135
Inkorporiranje folklornih elemenata u koreografiju baleta domaćih kompozitora	136
Kontinuitet i diskontinuitet u igrama Balkana	142
Pitanja modernizma kod nas u međuratnoj umetnosti	146
<i>Sobareva metla</i>	161
Pedeset godina od praizvedbe <i>Ohridske legende</i> u Beogradu	166
Nove sinteze i refleksije evropskih putokaza	168
Vreme tragalačkog duha: Težnja ka modernom, savremenom i postmodernom plesu	179
Nacionalizam i telo	189
Kraj XX veka: Vreme znakova u igri, ali i apstraktna ljudska priroda koja se konkretizuje u umetnosti igre	193
IZ ISTORIJE BALETA	
Istorija baleta u Srbiji	195
Kratak pregled razvoja baleta Narodnog pozorišta u Beogradu.	216
Tradicija jugoslovenskog baleta u Narodnom pozorištu.	220
Repertoar Baleta Narodnog pozorišta od 1923. do 1998. godine.	222
Ruski balet	237
O VELIKIM LIČNOSTIMA IZ SVETA BALETA I IGRE	
Poetika smrti kao deo bivstvovanja: O Dimitriju Parliću	245
Dimitrije Parlić (1916–1986)	247
Dušan Trninić – intuicija i poetika pokreta.	249
Dušan Trninić – pedeset godina na baletskoj sceni.	258
Dušan Ristić – povodom izložbe	262
Igra o igri. O Isidori Dankan	263
Maga Magazinović – luk vekova	264
Marijus Petipa – poetika forme	280
Čulno osećanje istine: O Marti Grejam	286
Odlazak jedne legende: O Nini Kirsanovoj.	287
Igra do bola: Rudolf Nurejev (1938–1993)	288
Serž Lifar – između apolonijske i dionizijske igre.	289
Kraj kojeg nema.	291
O MEĐUNARODNOJ BALETSKOJ SCENI	
Amerika voli igru	293
Vizionari nove Evrope	295

Evropa koja nestaje	296
Od ulice do velike scene	297
Strategija za igru u Evropi	299
Uzbudljiva umetnička jesen	300
O aktivnostima baletske sekcije <i>ELIA</i>	302
Promocija u Amsterdamu. Svet nade.	303
KRITIKE, PREGOVORI I PRIKAZI PREDSTAVA I KNJIGA	
Reč savremenika. Svenka Savić: <i>Potrošiti sebe. Neka razmišljanja o načinu pisanja Jelene Šantić o baletu</i>	305
Jelena Šantić: Kritike, prikazi...	
Čar igre	307
Bez magičnosti	307
Sloboda igre	308
Poetika forme	309
Bez dobrog ukusa	310
Izazovi klasike	311
<i>Derviš i smrt</i> – istina je moja.	312
Bez kiča emocija	313
Uspeo <i>Derviš</i>	314
Pariski sjaj.	315
Trauma kolektivnog	316
Čedna nagost	317
Leptirići maleni	318
Vašarište igrača	319
U Rusiji ima i kopija baletskih kopija	321
Otkrivamo tajne baleta	321
<i>Labudovo jezero</i> : Balet poetike umiranja	322
Paralelni plesni svetovi	
Rekonstrukcija <i>Labudovog jezera</i>	324
Neizbežni <i>Krcko Oraščić</i>	325
Sonja Vukićević, Sonja Vukićević, Sonja, Sonja, Sonja	326
Teatar <i>Mimart</i>	327
Drugi festival koreografskih minijatura	327
Šta se videlo na takmičenju baletskih škola Srbije	328
<i>Dom Bernarde Albe</i> Dejana Pajovića	329
Milan Zamurović – <i>In memoriam</i>	330
LIBRETA, SCENARIJI, SINOPSIS I PROJEKTI	
Idejna osnova za balet <i>Izgubljeni raj</i>	331
Predlog koncepta za umetničko veče	333
Marijus Petipa – kristalizacija baleta	334
Svetski dan igre – posvećen Dimitriju Parliću	340
<i>Ohridska legenda</i>	341
Balkanski projekat: <i>Bogovi, ljudi, stihije</i>	345
<i>Sumrak bogova</i>	346
ISIDORA DANKAN: AUTORSKI PROJEKAT JELENE ŠANTIĆ	
Reč savremenika. Ivana Stefanović: <i>Isidora</i>	349
<i>Isidora, ljubavi naša</i>	350

Intervjui Jelene Šantić	
Legenda plesa	353
Balet o Isidori	355
Vreme odumiranja	357
Darovi boginje Izide.	358
Korak ka novom svetu	359
Utisci posle predstave	
<i>Isidora</i> – od strasti do estetike	362
Tematski razgovori povodom predstave	
Okrugli sto: Kruta kičma i erotski marš	364
Okrugli sto: Poetika igre	373
O BALETSKOJ STRUCI, ŠKOLOVANJU I OBRAZOVANJU	
Reč savremenika. Marijana Cvetković: <i>Plesno obrazovanje u Srbiji. Brige Jelene Šantić</i>	375
Jelena Šantić: Tekstovi, dopisi, predlozi	
Baletska profesija trpi	376
Penzionerski odgoj. Balet – umetnost ili diletantizam	377
Školski vašar	379
Kako sačekati XXI vek	380
Lepota baleta uči se od prvih koraka	383
Kako glumiti telo	386
Savremeni ples u Srbiji...	387
Dopis Radne grupe Udruženja baletskih umetnika Srbije.	387
Prosvetnom savetu SR Srbije.	389
To se ne može naučiti	391
Predlog za tri knjige o baletu	392
OSNIVANJE CENTRA ZA NOVO POZORIŠTE I IGRU (CENPI)	
Reč savremenika. Milena Dragičević Šešić: <i>CENPI</i>	395
Okrugli sto: Da li postoji jugoslovenska scenska avangarda u prošlosti i sadašnjosti.	397
Diskusija Jelene Šantić na okruglom stolu <i>CENPI</i> -a	398
Sakupljanje dokumentacije o novom plesu u XX veku.	406
Novi koreografski pristupi <i>Ohridskoj legendi</i>	407
Implementacija savremenog plesa u Srbiji	408
BIOGRAFIJA JELENE ŠANTIĆ	409
BIBLIOGRAFIJA JELENE ŠANTIĆ	411
Biografije priređivačice i saradnica/saradnika	426
Fondacija Jelena Šantić	429
Grupa 484	430
Legat Jelene Šantić u Istorijskom arhivu grada Beograda	431
ALBUM SA FOTOGRAFIJAMA	433
INDEKS IMENA	443



USAID
OD AMERIČKOG NARODA

B | T | D The Balkan Trust
for Democracy

A PROJECT OF THE GERMAN MARSHALL FUND

Ova publikacija predstavlja deo projekta Aktivističko nasleđe: priče žena nakon konflikta i tokom krize na Zapadnom Balkanu. Mišljenja izražena u ovoj publikaciji ne predstavljaju nužno stavove Balkanskog fonda za demokratiju, Nemačkog Maršalovog fonda SAD, Američke agencije za međunarodni razvoj (USAID) ili Vlade SAD.

Za izdavače

Irina Ljubić, Fondacija Jelena Šantić
11000 Beograd, Vojvode Šupljikca 11a,
e-mail: office@fjs.org.rs

Vladimir Petronijević, Grupa 484
11000 Beograd, Pukovnika Bacića 3
e-mail: office@grupa484.org.rs

Saradnice i saradnici

Goran Božičević
MA Marijana Cvetković
Prof. emer. Milena Dragičević Šešić
Vesna Golić
Marija Janković Šehović
Prof. emer. Svenka Savić
Ivana Stefanović
Zaga Aksentijević

Tamara Cvetković
Miroslava Jelačić Kojić
Slobodanka Kovačević
Snežana Lazić
Slobodan Mandić
Jelena Mitrović Kocev
Ivana Subotić
Siniša Volarević
Gordana Vukašin

Fotografije

Legat Jelene Šantić u Istorijском arhivu Beograda, Arhiva Fondacije Jelena Šantić, Grupa 484, Privatne dokumentacije, Ivo Eterović, Miroslav Krstić, Dragoljub Kažić, Vladan Elaković, Goranka Matić, Ivan Ivanov, Vesna Pavlović, Tomislav Peternek, Mile Stefanović, Zoran Sekulović, Dobrivoje Urošević, Dragan Jevremović, Vojko Ivica, Gojko Subotić

Tiraž: 500

Štampa: **Alta Nova, Beograd**

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

792.82.071.2:929 Шантић Ј.(082)
792.82(497.11)"19"(082)
821.163.41-94(082)

ШАНТИЋ, Јелена, 1944-2000

Život bez kompromisa za umetnost i mir : Jelena Šantić: eseji, zapisi, komentari / priredila Amra Latifić ; [ilustracije Jelena Jaćimović] ; [fotografije Ivo Eterović ... [et al.]]. - Beograd : Fondacija "Jelena Šantić" : Grupa 484 : Istorijски Arhiv Beograda, 2021 (Beograd : Alta Nova). - 461 str. : ilustr. ; 28 cm

"Ova publikacija predstavlja deo projekta Aktivističko nasleđe: priče žena nakon konflikta i tokom krize na Zapadnom Balkanu." --> str. [463]. - Tiraž 500. - Str. 5-12: Jelena Šantić - sopstveno ja / Amra Latifić. - Biografija Jelene Šantić: str. 409-410. - Biografije priređivačice i saradnica/saradnika: str. 426-432. - Napomene i bibliografske reference uz tekst. - Bibliografija Jelene Šantić: str. 411-429. - Registar.

ISBN 978-86-81592-03-8 (FJŠ)

a) Шантић, Јелена (1944-2000) -- Зборници

COBISS.SR-ID 35735049