

УМЕТНИЧКОМ И НАСТАВНО-УМЕТНИЧКО-НАУЧНОМ ВЕЋУ ФАКУЛТЕТА ДРАМСКИХ
УМЕТНОСТИ

СЕНАТУ УНИВЕРЗИТЕТА УМЕТНОСТИ

Александар Николић, дипломирани позоришни и радио редитељ, студент докторских уметничких студија Факултета драмских уметности, завршио је реализацију практичног уметничког, као и писменог дела свог докторског уметничког пројекта, под насловом **Режија Глукове опере *Орфеј и Еуридика у светлу Елеусинских мистерија***, под менторством Светозара Рапајића, професора емеритуса. Наставно-уметничко-научно веће Факултета драмских уметности, на предлог Уметничког већа, формирало је комисију за процену и одбрану пројекта у саставу: Бранислава Стефановић, редовни професор ФДУ, доктор уметности Борис Деспот, редовни професор ФДУ, доктор уметности Драгана Јовановић, ванредни професор Факултета музичке уметности, доктор уметности Снежана Тришић, доцент ФДУ и Светозар Рапајић, професор емеритус Универзитета уметности. На основу увида у реализацију практичног дела пројекта (представе) и анализе писменог дела пројекта Александра Николића, комисија о завршеном раду подноси следећи

ИЗВЕШТАЈ

Биографски подаци

Александар Николић је рођен 1983 у Крушевцу. Звршио је музичку гимназију у Средњој музичкој школи „Коста Манојловић“ на вокално-инструменталном одсеку (клавир и соло певање). Дипломирао је Факултет драмских уметности на студијском програму Позоришна и радио режија 2013 године, у класи професорке Иване Вујић. Уписао је докторске уметничке студије на Факултету рамских уметности 2013 године. Студирао је историју уметности на Филозофском факултету у Београду и индустријски дизајн на Београдској политехници. Стручно се усавршавао у Италији (Бреша), Немачкој (Ханоер) и Грчкој (Солун) у области опере.

Од сезоне 2009/10 ангажован је у Опери Народног позоришта у Београду на одржавању и обнављању текућег репертоара, а од сезоне 2018/19 ангажован је као редитељ у Опери Српског народног позоришта у Новом Саду. Водио је одржавање и обнављање бројних оперских представа обе оперске куће: «Кавалерија рустикана» Маскањија, „Кармен“ Бизеа, „Бал под маскама“, «Травијата» (верзија пре обнове 2015), и «Отело» Вердија „Фигарова женидба“ Моцарта, „Лучија од Ламермура“, «Дон Паквале» и «Љубавни напитац» Доницетија, „Адријана Лекуврер“ Франческа Чилеа, „Норма“ Белинија, „Боеми“ Пучинија, «Заљубљен у три наранџе» Прокофјева.

У сезони 2015/2016 био је ангажован од стране Royal Opera House Covent Garden у Лондону за мониторинг оперских представа, као coach director за солисте опере и за хор, а као director on duty на припреми и извођењима опере „Травијата“.

2015 године изабран је у звање доцента на Институту за уметничку игру у Београду за ужу уметничку област Режија у опери и балету. Од 2020 до 2022 године је у звању ванредног професора за исту уметничку област. Од 2016 године држао је

интернационалне мастер-класове у Израелу, Сједињеним Америчким Државама и Србији, намењене оперским певачима, диригентима, оперским корепетиторима и педагозима, посвећене тумачењу оперског репертоара. Од 2016 године је члан, а од 2019 директор уметничког удружења ЈеНеЈаАрт из Београда, чија је делатност развој и промоција оперске уметности у Србији.

2018 године добија посебно признање Жамбоки фондације и града Јерусалима *За изванредан допринос култури града Јерусалима*. 2019 године добија признање GIPAC фондације из Бостона за развој оперске уметности и педагогије. 2020 године добија годишњу похвалу Српског народног позоришта у Новом Саду „за изузетну сарадњу са ансамблом Опере СНП-а и подизање уметничког нивоа оперских представа СНП-а“. 2021 године је добитник признања Народног позоришта у Београду за режију опере *Орфеј и Еуридика*, а 2022 године признања «Златни беочуг» за допринос развоју културе града Београда.

Александар Николић је од 2019 године на функцији в.д. директора Малог позоришта „Душко Радовић“ у Београду.

У току своје позоришне каријере Александар Николић је остварио режију (а често и драматургију) великог броја представа-пројеката, најчешће у области музичког, односно плесног позоришта, али и драмског позоришта, као и слободних ауторских пројеката. Издавамо следеће пројекте:

- Арнолд Шенберг, Георг Бихнер, «Пјеро месечар/Песник Ленц», Мадленијанум, Београд 2013;
- Василија Антонијевић, «Милутин Миланковић», Мадленијанум, Београд 2013;
- Вилијем Шекспир, «Сонети», Народно позоришта, Београд 2014;
- Марк Твен/Конрад Лоренц, «Мистериозни странац/Студије о дивљој гуски», Театар Филодраматика, Ријека 2014;
- Светислав Божић, «Меланхолични снови грофа Саве Владиславића», Опера Народног позоришта, Београд 2015;
- Гаетано Доницети, «Казалишни обичаји и неуобичајености», Опера Хрватског народног казалишта «Иван племенити Зајц», Ријека 2015;
- Ђовани Батиста Перголези, «Служавка господарица», Опера Народног позоришта, Београд 2016;

- Волфганг Амадеус Моцарт, «Дон Ђовани», Опера Народног позоришта, Сарајево 2016;
- Израел Шарон, «Pygamos and Thysbe», IMVAJ – Israeli Center of Excellence, Израел 2016;
- Гаetano Доницети, «Viva la mamma», IMVAJ – Israeli Center of Excellence, Израел 2017;
- Гаetano Доницети, „Viva la mamma”, Опера Народног позоришта, Сарајево 2017;
- «Љубав и мода», мјузикл, либрето Станислава Копривица, Мадленијанум, Београд 2017;
- Иван Цанкар, «Саблазан у долини Шентфлоријанској», Културни дом, Велење, Словенија 2017;
- Јохан Штраус син, «Слепи миш», IMVAJ / Model Hall Gerard Bachar, Jerusalem/Tel Aviv Museum of Art Hall, Израел 2018;
- Волфганг Амадеус Моцарт, «Дон Ђовани», Комбанк дворана, Београд 2018;
- Карл Орф, Carmina burana, Сава центар, Београд 2018;
- «Метаморфозе», ауторски пројекат, Студентски културни центар, Београд 2018;
- Петер Штајн, «Страдање и убиство Жан Пол Мараа како их приказује глумачка трупа луднице у Шарантону под вођством маркиза де Сада», Студентски културни центар и Институт за уметничку игру, Београд 2018;
- Ђоакино Росини, «Севилски берберин», продукција ЈеНеЈаАрт, Београд 2018;
- Бела Барток, «Замак Плавобрадог», Београдска филхармонија, Коларчева задужбина, Београд 2018
- Ђузепе Верди, «Риголето», Опера Српског народног позоришта, Нови Сад 2019;
- Шарл Гуно, «Фауст», Опера Српског народног позоришта, Нови Сад 2019;
- Клаудио Монтеверди, «Крунисање Попеје», Роси фест, Опера Народног позоришта у Београду, Барок Вокал Лајпциг, 2019;
- Волфганг Амадеус Моцарт, «Дон Ђовани», Black Vox Theater, Бостон, САД 2019;
- Вилијам Дејвид Купер, «Хагар и Ишмаел», Black Vox Theater, Бостон, САД 2019;
- Си Хјун Ум, «Семи и Реми», Black Vox Theater, Бостон, САД 2019;

- «Чаробни брег», ауторски пројекат Александра Илића и Александра Николића према роману Томаса Мана, Културни дом, Велење, Словенија – Центар за културу «Вук Караџић», Београд 2019;
- «Звездица заспанка», Културни дом, Велење, 2020
- «Гранд хотел», ауторски плесни пројекат Александра Николића и Александра Илића, музика Ане Крстајић, Мадленијанум, Београд 2020;
- Ћузепе Верди, «Аида», Опера Српског народног позоришта у Новом Саду, 2021;
- Стеван Дивјаковић, «Владимир и Косара», Опера Српског народног позоришта у Новом Саду, 2022;
- Бан Карло Меноти, «Телефон», Опера Народног позоришта у Сарајеву, 2022
- «Тре сореле», ауторски пројекат према народној легенди, Музички центар Црне Горе, Подгорица 2022-11-06
- Ханс Кристијан Андерсен, «Бајка о тихом принцу и тужној принцези», Мало позориште «Душко Радовић», Београд 2022

Анализа докторског уметничког пројекта

Кроз инсценацију најпознатије опере Кристофа Вилибалда Глука, једног од највећих реформатора опере у историји ове сценске врсте, Николић је испитивао савремене могућности за сценско остварење „драме кроз музику“ и музичко-сценске синтезе. Његово сценско истраживање приче о Орфеју и Еуридики, централног мита из круга орфичких митова, усмерено је на архетип уметника, на врхунску моћ посвећене уметничке личности, која тежи да промени чак и неумољиве законе живота и смрти.

Основни сукоб Николићеве редитељске визије ове опере постављен је кроз супротстављање два опречна система вредности: хомоцентричног индивидуализма приказаног кроз Орфеја и његово делање у потрази за вечним животом, вечним задовољством и вечном љубављу и са друге стране колективног разумевања циклуса живота, смрти и поновног рађања, приказаног кроз елементе Елеусинских мистерија, сценски укључених у основну оперску причу Калцабиђија и Глука. Кроз сценску анализу мита о архетипском песнику-побуњенику с једне стране, и мистичног терапеутског култа прихватања животног циклуса с друге стране, у Николићевој представи су истражене

њихове заједничке вредности, формалне и садржинске, њихови међусобни односи, као и супротности и разлике, да би се на крају дошло до њихове синтезе.

Тај редитељски циљ Николић постиже развијајући елементе оперског синкретизма и његовог хипнотичког дејства на наша чула, емоције, свест и подсвест. Његово уметничко опредељење везује се за идеал уметничке синтезе, који се у овој или оној мери, са овим или оним успехом, појављивао и нестајао и поново појављивао кроз целу историју музичког позоришта, од самог настанка опере крајем 15 и почетком 16 века, као врсте која оживљава античку трагедију, преко самог Глука и Вагнера, до авангарди 20 века. Тако и Николић тежи синтези свих уметности, налази начине како ће се оне сусрести, где ће се преплести и како ће у синтези дејствовати на перцепцију гледалаца. Инспирација ритуалношћу Елеусинских мистерија усмерила је естетику представе на високи степен оперског антиреализма, на превласт узвишеног, поетског и мистичног, што одређује стилско и жанровско обликовање представе.

Николић редитељски истражује музичку, вербалну и акциону структуру Глукове опере, њихов паралелизам, а понекад и противречност, посебно кроз контрапункт вербалне фактуре (текст) и оркестарске фактуре (подтекст), која је понекад у супротности са певаним речима и открива право значење сценске радње и унутрашњи ток делујућих ликова. Такође Николић налази сценски одраз Глукових хармонских, мелодијских, контрапунктских и ритмичких решења, тражећи њихова дубља значења у односу на драмску радњу, и приближава се стварању својеврсног шифрарника кога, заједно са диригентом и кореографом примењује у раду са солистима, хором и балетом. Он тиме сценски развија Глукову музичко-драмску идеју акомпањато-речитатива и иновативне форме арије, која је више у складу са токовима психолошког проживљавања, него са математичком логиком музичких облика.

Представа је у правом смислу речи осветљена (и замрачена) светлом (и тамом) Елеусинских мистерија. Николић се упустио у дубинско истраживање елемената Елеусинских мистерија и тражење могућности за њихову практичну примену у позоришном обликовању. Како су сви ритуали на овај или онај начин блиски позоришности, то се односи и на Елеусинске мистерије (односно на оно што се данас о њима зна), на њихово терапеутско и катарзично дејство и на појединца и на заједницу. У том смислу Николић, на пример, користи јаке контрасте у светлосном обликовању и нагла смењивања светла и таме којима се учесник култа, односно оперски гледалац излаже, и уопште посебну пажњу поклања дејству на чуло вида и моћ опажаја (чувена «мистична Елеусинска светлост»).

Ритуална музичка, ритмичка, вербална и кинетичка репетитивност карактеристична за мистерије примењена је у артикулацији балета, хора, солиста,

односно свих извођача – учесника ритуала. Такође, циклични нарративни склоп Елеусинских мистерија, који чине садња (сахрана) семена, његово мировање у земљи (смрт), праћење клијања, раста и дозревања класа, кошење и следећа похрана у земљу, бива у представи или директно цитиран, или се неки његови делови јављају у стилизованом облику, са циљем да побуде свест о циклусу живота и да буду сценски контраст Орфејовој побуни против Еуридикине смрти.

Ова сценска средства савременог гледаоца, високо индивидуализованог појединца западне цивилизације, одрођеног од већине природних процеса које више не разуме или које одбацује, одводе у пределе колективног несвесног и архетипског. Овакво тематско усмерење условљава и конструкцију драмског сукоба у представи: с једне стране је хомоцентричност, рационализам и све оно што је у границама разума дохватљиво, као и самоувереност у снагу појединца и у важност остварења његових индивидуалних егзистенцијалних потреба. С друге стране је свет ирационалног, архетипског, примордијалног и општељудског, свет оностраног и величанства природе, који је истовремено и божански и земаљски. Ова дуалност се очитује у представи у сукобу основне приче Глукове опере са материјалом инспирисаним Елеусинским мистеријама, а посебно се материјализује у сукобу Орфеја и Хада, односно у сукобу Орфеја са целокупним космосом оличеним у хтонским и целестијалним божанствима. У финалном поразу Орфеј постиже радикалну промену, повинује се природном циклусу и признаје његову неизбежност. Тек тако у представи Орфеј постиже прави тријумф, коме је треће Еуридикино оживљавање награда.

У циљу остваривања свог редитељског концепта, Николић је у својој представи, припремљеној и изведеној у Опери Народног позоришта у Београду, извршио не мале редитељско-драматуршке измене склопа Глукове (Калцабиђијеве) опере. Велики број сцена је избачен, док је неким промењено место, а неке су додате из других Глукових дела, или каснијих верзија *Орфеја и Еуридике*. Пример укључивања нове сцене је Балет Фурија, првобитно компонован за Глуков балет *Дон Жуан или Камени гост*, који није био изведен у првобитној бечкој верзији *Орфеја и Еуридике* за коју су се определили управа Опере Народног позоришта и диригент представе Диан Чобанов. Неки од речитатива су одбачени или скраћени (у мери коју је музичка логика дозвољавала), посебно они са садржајем који је могао бити приказан кроз акцију, а не кроз наратију. Велики број балетских сцена је избачен. У томе је Николић даље развио Глукове идеје о функционалности балетске нумере у опери, по којима балет не треба да буде апстрактни или алегорички дивертисман, него треба да буде генерисан у драмску радњу.

Уместо оригиналног драматуршког распореда од три чина (са паузама између чинова), Николићева представа је драматуршки склопљена од два дела, са једном паузом. У Глуковој драматургији се чинови завршавају смирењима, док се Николић

определио да се у његовој двочиној представи први део (пред паузу) завршава кулминативном првом сликом Глуковог другог чина, односно плесом Фурија.

У драматуршкој структури Глукове опере актери су само троје певајућих протагониста, Орфеј, Еуридика и Амор. У првим извођењима улогу Орфеја у бечкој верзији из 1762 је певао кастрат мецосопран, а у верзији изведеној у Парми 1769 кастрат сопран. У париској, темељно прерађеној верзији 1774 године Орфеја је певао опет кастрат, али високи контра-тенор. Најзад 1859 године, после више година делимичног заборавља, Берлиозова редакција дефинитивно обнавља интерес за Глуковог *Орфеја*, а у њој насловну мушку улогу пева легендарни мецосопран Полина Вијардо. Пракса према којој су поједине мушке, пре свега љубавничке улоге биле писане та женске гласове, па су их изводиле певачице или кастрати, наслеђена је из раније барокне опере серије, па ју је и Глук применио. Иако су у веома ретким случајевима касније настајале нове обраде у којима је деоница Орфеја било адаптирана за тенор, најчешће се и данас, па и у овом београдском извођењу, поставља мецосопранска варијанта.

Николић је ову историјску сексуалну амбиваленцију обојио и вишезначношћу савремених родних теорија. Ишак његов Орфеј се у великој мери разликује од опште прихваћене конвенције, према којој је он превасходно меланхолични песник тужалки, чиме се умањује драмски набој опере, а лик Орфеја постаје типски једнозначан. Николић је притом избегао буквалну, реалистичку маскулинизацију, која би у овом антиреалистичном виђењу била сасвим неприлична. Његов Орфеј је вишезначан, он је и женствен и мужеван, и сексуалан и емотиван, и мисаон и импулсиван, и елегичан, али и гневан. Све ове фасете лика Орфеја настале су не само из редитељеве имагинације, него их је он пронашао и доказао и детаљном анализом Глукових музичких токова, мелодијских, хармонских, инструментацијских, ритмичких и динамичких.

И Еуридику, која заузима релативно мало простора у Глуковој опери и више је у функцији лика који не врши радњу, него трпи радњу, Николић је учинио драмски потентном и вишеслојном. У његовом редитељском виђењу он је, надграђујући њену оперску једноликост, пронашао ефикасне карактеристике и контракарактеристике, којима се она активно укључује у драмски сукоб. Притом Николић није, као што то понеки редитељи раде, посегао за неким насилним и произвољним сценским интервенцијама. Као и у другим случајевима, сва његова усложњавања проистичу из дубински заснованих студија митолошке, психолошке, музиколошке и поетске природе. Међутим, најважније је што он упориште за своја слојевита тумачења радње и ликова проналази у Глуковом музичком тексту. У случају Еуридике је Николић драгоцену подршку пронашао из Глукове конструкције арија *da capo*, АБА1. У Глуковим А деловима он је нашао основа за градњу њених контракарактеристика, па се тада сценски препознавала као љута, острашћена,

манипулативна, гневна, љубоморна, оптужујућа, чак отровна и груба, док је у Б деловима до изражаја долазила њена нежност, покорност, искреност, отвореност и рањивост.

Слично усложњавање Николић примењује и на улогу Амора, ослањајући се опет на Глукову музичку драматургију. Уместо да саро арије, Аморов певани исказ је у форми строфичне песме. Следећи ту нузичку структуру Николић разлаже и гради Аморов сложени лик. У строфама, у Николићевој поставци, Амор је заводљив, мио, нежан, оптимиста, духовит, онај који пријатељски и очински води своје клијенте, док је у рефрену наредбодаван, сујетан, циничан, уображено божанство супериорно над смртним поданицима. Понекад је мали диктатор, а понекад увређено дете. Усложњавање ликова Еуридике и Амора спасава Николићеву верзију Глукове опере од латентне опасности да постане на сцени нека врста оперске монодраме, са Орфејем као јединим драмски активним лицем. То се односи и на бројне ликове које је Николић у духу своје елеусинске концепције додао, који се изражавају само артикулисаним покретом и физичком радњом. Нарочито је важно појачавање функције Амора, који у овој представи није *deus ex machina*, него је један од покретача радње, у којој носиоци сукоба постају носиоци два супротна ритуална и животна принципа – Амор и Персефона.

У складу са својим елеусинским концептом Николић је своју сценску космогонију допунио новим ликовима, који врше радњу, односно сценски се изражавају искључиво плесом, артифицираним сценским покретом, мизансценом, физичким радњама. То је пре свега Персефона, владарка доњег света. Она је и у грчком миту носилац елеусинског круга рађања, зрења, смрти, похрањивања, хибернације и поновног рађања: семе мора да умре, да би се из њега родио нови плод. У Николићевој представи је она уз протагонисте најважнији лик, носилац тајне смрти и поновног рађања (како кажу православни мислиоци: васкрсења не бива без смрти). Као таква она је антагониста Амору, представнику ероса, који тражи само задовољство садашњег тренутка. Цело догађање представе, којим руководи Персефона, конституисано је као низ степеника мистичне иницијације Орфеја, низ искушења којима Орфеј бива подвргнут не би ли се оплеменио и прочистио и постао достојан да појми тајну вишег и дубљег смисла бескрајног циклуса обнављања природе, али и човековог постојања (слично искушењима којима мистични првосвештеник Сарастро подвргава принца Тамина у Моцартовој *Чаробној фрули* – само онај који одоли искушењима достојан је да буде посвећеник тајне живота). Нема фигура Персефоне је главни антагониста Николићеве представе. У оригиналном миту она је Орфејев савезник, а у Николићевом сценском виђењу она је Аморов, а тиме и Орфејев супарник. Ипак, представа се завршава дугим пољупцем Амора и Персефоне, што означава коначну симбиозу два супротна животна принципа, Ероса и Танатоса. Тиме и она, владарка доњег света, али и елеусинског култа, прихвата сазнање да ни циклуса обнове живота нема без љубави, односно да је љубав најмоћнији покретач тајне живота.

У представу је укључен и лик Морфеја, као дела Персефонине пратње. Он је гласник божанстава из царства смрти (слично улози бога Хермеса у свету живих), који нам се јавља у облику снова, којима господари. Уз узвишену краљицу доњег света он је нека врста дворског лакрдијаша, који осим владања класичном балетском техником има и акробатске вештине. Као и Хермес у свету живих, он је заправо шармантни преварант, лопов и дипломата.

У Глуковој опери важну музичку и драмску функцију има и оперски хор, као групни лик. У Николићевој представи, у развоју драмског догађања хор, условно речено, преузима функцију три групна лика. На почетку хор представља земаљске смртнике који оплакују и сахрањују Еуридику. Они делају сагласно стандардном обичају ритуала сахране, тугују, оплакују, али се ипак мире са неизежним и мире се са силом која је снажнија од човека. Супротно томе Орфеј је побуњеник против неправде богова, он одбацује конвенције чина сахране, којима се прихвата неизбежност смрти и које потом воде забраву. Усудиће се да се супротстави прописаном реду ствари и божанској сили, која је дозволила Еуридикину смрт.

У сценама доњег света несмирене душе у паклу (хор) имају колективни задатак да Орфеја одврате од његове акције да снагом љубави надвлада законе живота и смрти. Оне га застрашују, градацијом која иде до граница лудила. Николић и из Глуковог музичког текста изводи индикацију за сценско обликовање тог пакленог и лудачког застрашивања: фортисимо, наглашене синкопе, испрекидан ритам, нелагодне и напете хармоније (умањени акорди) и интервали (дисонанце), велика крешенда, неочекиване паузе. Поред музичке и вербалне агресије, несмирене душе у Николићевој верзији користе и визуелна средства, па Орфеју приказују и привиде застрашујућих призора: Еуридику коју распиње црни Танатос, гигантског Кербера и Танатоса као великог црног тумора од балон-свиле кога анимирају играчи испод њега и који расте и надима се призивајући страхове од смрти. Међутим Орфеј прибира снагу, пред демонима отвара своје срце, успе да пробуди њихову емпатију. Он користи снагу свог песништва, своју лиру и постепено и његова енергија љубави заводи паклене душе и они од мрачних демона постају румени Зефири, одбацују црне одоре испод којих се указују црвена одећа. Они помажу Орфеју да отвори вратнице Хада и настави потрагу за Еуридиком. Тај терапеутски елемент представе кореспондира са терапеутским исходом елеусинских мистерија.

У задњем делу, на Јелисејским пољима, хористи су блажене душе, блажене због заборава земаљског живота. Ослобођени од туге, они су ослобођени и од свих емоција које живе чине живима. Но када се међу њима појави Еуридика са задатком да попије воду са реке заборава, она то одбије. Њена побуна буди заборављене емоције у душама блажених и они почињу да се присећају сенки својих туга и својих најмилијих. Да би

спречила побуну велика мајка Персефона уводи Еуридику у велику тајну Елеусинских мистерија, а блажени хористи се враћају у почетна стања, у помиреност и вечни сан.

Међу балетске групне ликове спадају пре свега Фурије, као паклени демони, који нису били предвиђени првобитном Глуковом партитуром. Њиховом балетско-драмском акцијом се завршава први део претставе. У Николићевом сценском виђењу оне нису само типске митолошке Фурије, оличења гнева и гриже савести. Николићево решење Фурија асоцира и на Еурипидове Бакхе и на митске Трачанке које су раскомадале Орфеја, али и на ђаволска искушења којима су у пустињи подвргавани хришћански испосници. Њихов задатак је да Орфеја заведу, да му понуде еротско уживање и тиме га одврате од дубљег истраживања Хада и потраге за Еуридиком. Међутим када Орфеј одолева њиховим еротским понудама, њихова страст се претвара у лудило. Од њихове намере да га растргају Орфеја спасава Амор, а Фурије бивају отеране светлосним бљеском, који настаје отварањем капије Елеусинских поља.

Редитељски дописани балетски групни ликови су и Купидони и Мојре. Купидони (три балерине) су пратиоци Амора, који понизно и хитро испуњавају његове налоге, представљајући његове продужене руке, продужена крила. Три Купидона спојених са Амором представљају његово неземаљско тело. Мојре су тајанствена божанства изнад свих других богова и људи. Оне представљају господарице непромењиве судбине и непромењивост принципа по којима космос функционише. Оне као врховни тумачи свега, а посебно Елеусинског култа, дочекују златну сферу (митолошко јаје) из које се рађа Амор. Ту сферу оне, односно њима подређени првосвештеник и две свештенице, котрљају од земље живих, преко пакленог Тартара до Јелисејских поља. Оне обједињују обе сукобљене силе, Персефону и Амора и такође воде елеусински процес умирања и обнављања, од просипања семења у Еуридикину раку на почетку, до клијања зрневља и рађања обновљеног жита на крају. У финалном мизансцену сједињују се (до тада усукобљени) Амор и Персефона, сценски узвишени изнад свих смртника, а Мојре су на платформи која је чак и изнад њихове, у позицији крајњег арбитра над светом живих и мртвих, над светом богова и светом смртника, над целим универзумом.

У тежњи да ефикасније, али и поетичније, оживи различите степене ужаса искушења кроз које пролази Орфеј, али и да та искушења не би представљала само физичке препреке, него и неке симболичке баријере, Николић у својој редитељско-драматуршкој артикулацији примењује, односно сценски дописује и неке елементе луткарства, односно театра анимираних предмета. Таква његова сценска решења нису буквална нити илустративна и доприносе антиреализму целе претставе.

Најупечатљивији такав предмет-лик представља Танатоса, божанство смрти, које на симболичан, неантропоморфан начин, постаје покретач догађања у представи. Он је

приказан као црно свилено платно, које осваја простор ширећи се кроз њега и мењајући облик. Његова појава варира од форме сличне змији која се вијугаво креће кроз простор, претварања у велики црни плашт који прекрива све ликове, до балона у којем је Еуридика заробљена. Он је такође мртвачки покров који је као плима покрива и као осека односи у раку. Он је и водопад хадске реке Стикс, као и двострука инфернална капија коју чувају несмирене душе и коју Орфеј мора да откључа снагом свог ума и срца. Танатос је и мучилиште које распиње Еуридику у Орфејевим визијама, и велики цунами који је одвлачи у Тартар и црна завеса која Орфеја заувек одваја од вољене Еуридике. Апстрактни приказ Танатоса (велико црно платно) анимирају углавном невидљиви играчи мењајући његове димензије, од скупљене бале платна запремине кубног метра, до балона високог 6 метара и водопада од 12 метара.

Једна од тих дописаних и анимираних предмета-фигура је и Кербер, чувени и неумољиви, свевидећи пас стражар на улазу у Хад. Николић је, због техничких и финансијских немогућности Народног позоришта, морао да одустане од првобитне идеје о гигантској лутки високој 4 метра. Уместо тога дошао је до решења да Кербера представљају три главе, које анимирају играчи у црном. Кербер је немилосрдан према непозванима и странцима, али је пред Персефоном покоран као пудлица, а када га Еуридика нахрани жртвеним колачићем, он јој се склупчава код ногу. Када га она дефинитивно придобије, он се распада и из њега излази његова душа, играчи који анимирају његове растављене главе.

Најпоетичнија примена анимације предмета представља решење за приказ душа мртвих, који се повремено појављује кроз велики део представе. Душе мртвих су представљене стотинама тиркизних лептирова, које анимирају чланови хора. Изнад мора магле (суви лед, који се простире по поду и скрива хористе-аниматоре) на скоро невидљивим штаповима лепршају лептирови-душе мртвих. Они реагују на Персефонине наредбе, а када Еуридика утрчи међу њих, долази до интеракције са њом. Тиме се постижу снолике, нереалистине, а ипак уверљиве слике које на најубедљивији начин спајају елементе оперског и анимираног позоришта.

Николић примењује поступак анимације не само на апстрактне, хипертрофиране или естетизоване симболичне предмете. Анимација се примењује и на конкретне Орфејеве песничке реквизите. То су лира и ловоров венац који, сем што су конкретни реквизити, представљају Орфејеве помагаче. Они се сами крећу, узлећу и спуштају се, лебде до Орфејеве руке, падају у рупу пакла и враћају се из ње. Николић принципе луткарства примењује на оперску структуру и прилагођава анимацију музичком тексту. Дејство на гледалиште је још ефикасније него у луткарском позоришту, јер бројност

оперско-балетског ансамбла умногостручује могућности анимираног израза (као у случају лептирова-душа мртвих), што отвара могућности за даља истраживања.

У смислу жанровске артикулације Николић је очигледно у складу са савременим теоријским генолошким тезама које закључују да су границе између жанрова флуидне и које оповргавају класичне каноне чистоте жанра, као и са савременим редитељским тезама које говоре да редитељ у свакој својој представи сасвим аутономно сагледава сопствену слику жанровског обојења, која се најчешће не уклапа у постојеће обрасце. Тако Николић жанр своје представе одређује као параболу у музичком театру синтезе. Он прихвата одређење параболе као морализаторског облика који приказује трагање за религиозном или етичком истином. Сдруге стране он бира тумачење параболе која избегава баналне поуке свакодневног живота и бави се узвишеним темама, из чега произилазе узвишени језик, као и визуелна и аудитивна средства коришћена у представи. Зато он усмерава своје жанровско виђење у правцу параболе којој је, као у Елеусинским мистеријама, основна улога терапеутска, оснажујућа, охрабрујућа, али истовремено и филозофска.

Николић сматра да Глуков поднаслов *azione teatrale* и редитељско одређење жанра као параболе добро кореспондирају, што би значило да се Глуков музичко-сценски концепт у овом, иако специфичном виђењу, и даље развија и усложњава, подржан модерним сензибилитетом и остварен освешћеним средствима музичког театра синтезе. Он успоставља мост између синкретичких облика музичког позоришта разних епоха, од праритуала, грчке трагедије, верских мистерија, фирентинске опере до савремених музичких мистерија. Притом он, што је једино исправно, музичко-сценску синтезу остварује не као збир, него као сједињење елемената различитих уметности. Поезија, музика, ликовност, покрет, ритам, светлост и други чулни уметнички надражаји спајани су промишљено и комплексно. Некада сви имају исти задатак, а некада супротстављени дају нову вредност, некада су у контрапункту, некада у канону, или у некој другој, сложенијој корелацији. Глукова свесна одлука да се не бави митским причама које се завршавају тријумфом зла, већ да одабере пут наде и охрабрујућих разрешења, изражена експлицитно и у његовим писмима, кореспондирала је са Николићевим опредељењем да оствари сценску музичку параболу, која ће имати терапеутско дејство духовног открочења и оснажења, као Елеусински митови.

Налазећи потврду и у Мејерхољдовом виђењу да свет музике није свет свакодневне реалности, Николић је као најближу одредницу свог стилског обликовања изабрао сценску ониричност, или како он то каже «реализам сна», коликогод то на први поглед парадоксално звучало. Он следи логику сна, који се наизглед састоји од реалних препознатљивих елемената, али је у њој истовремено све могуће, чак и оно немогуће, од

отварања небеса и силаска божанстава, до силаска у доњи свет мртвих из кога нема повратка, до Кербера и поља лептирова, а онда ипак до враћања у свет живих, до обнављања живота. Тиме је вођено и остварење визуелног аспекта представе, као и начин глумачког израза.

Визуелни рукопис Николићеве представе снажно је инспирисан изражајним рукописом швајцарског сликара Хајнриха Фислија, Глуковог савременика. По Николићу, оба уметника су фасцинирани театром. Глук компоњујући постаје кроз музику прави редитељ који у опери развија драмски елемент, док је код Фислија драмски сукоб, основа западног позоришта, присутан у скоро сваком његовом сликарском делу. Обојица третирају сценски сукоб кроз велике контрасте светла и таме, напетог и опуштеног, нагле измене дура и мола, смењују се *subito piano* и *subito forte*. Код обојице наглашени контрасти постају константна одлика њиховог стила. Кошмарност Фислијевих ноћних демона и сукуба веома је блиска фуријама и несмиреним душама пакла у Глуковој опери, односно Николићевој представи.

Зато у свом истраживању сценске ониричности Николић дефинитивно одбацује стандардни манир поставке Глукових опера, заснован на буквалном сценском разумевању класицизма путем апсолутне редукције свих изражајних средстава, путем одмерености, сведености и рационалности. Он инспирацију за своју ониричку визуелизацију представе не налази у узвишеној геометрији класицизма, него у оним елементима Глукове музичке драме и Фислијевог сликарства, који су, по њему, и по избору уметничких средстава и у значењском смислу, блиски *Штурм унд Дранг* покрету, бури и олуји која је најавила романтизам, пуној безмерних емоција, сновиђења и одбацивања прописаних модела животне равнотеже. Зато Николић и у писаном делу свог докторског уметничког пројекта на више места наглашава своје проналажење проторомантичних елемената, које је даље редитељски развијао и понекад доводио, по нашем мишљењу, и до протоекспресионистичких нивоа, кроз поетику сна, изненађујуће контрасте, протагонисту који опсесивно следи свој немогући, нереални сновидни циљ и масу која га свим средствима прогони не би ли га утерала у општи шаблон оног што је могуће и животно логично. А сан реалне елементе комбинује у немогуће спојеве, па тако основни рукопис представе, у смислу визуелизације, али и у смислу вођења драмске радње и значењског нивоа, постаје ониричан, налик на религиозно приказанье.

Представа је сценски лоцирана у простор и време изван координата реалности, иако понеки визуелни елементи асоцирају на предкласичну митолошку Грчку или на класицистичку и проторомантичарску Глукову Европу. Уствари, доминантан простор највећег тока представе је простор сна, осим оквирних сцена увертире (као пролога) и финала, које су смештене у позориште, чиме је, као и директним обраћањем гледалишту,

наглашена антиреалистичка театрализација, односно на место сусрета неба и земље, чиме се поставља основни сукоб. Простор сна, односно кошмара, представља огољена сцена кутија, уоквирена црним зидовима и осветљена хладним неонским светлом. У њој су постављене косе рампе са заравњеним платформама на врху. Ова конструкција се кружно креће на ротацији, па се постављањем у различите позиције постижу промене сценског простора. Окретањем ротације конструкција постаје велика несавладива планина која се непрестано креће. То је препрека коју Орфеј мора да савлада, али која се нелогично удаљава и приближава по својој вољи. Отварање хинтер-бине и коридора који у правој линији од више десетина метара води од гледалишта до стражњег излаза из позоришта, пружа гледацу наговештај тајанствених бескрајних лавирината у Хаду, који воде у непознато и које Орфеј мора да савлада.

Иако догађајност Глукове опере, а и Николићева сценска прича, предвиђају више промена места радње, од места сусрета смртника и богова, преко олтара у Елусиону, до Еуридикине гробнице, Аморовог брега, обала Стикса, Персефониног трона, лавиринта у Хаду, суднице Орфеју, паклених двери, Јелисејских поља, Николић потпуно одбацује сваку веристичку симулацију. Простори његове приче су мета-простори који не постоје у реалности, простори маште, простори сна. Конкретно (и симболичко) наговештавање локације се врши односом актера, физичким радњама, мизансценом, али највише играма светла, мрака, сенки и мистичних магли.

Артикулација сценског светла има огромну функцију у Николићевој представи. Нагле смене таме и јарког осветљења у кореспонденцији са музиком, осветљење које реферише на Фислијеве слике, мистични мрачни велики простори, уске траке и снопови светла помешани са неонкама које трепћу, говоре о светлосној симболици света: древној Елеусинској мистерији таме и светла, Глуковом позоришту светлости и сенки, и хладној неонској расвети савременог света. Најзад, Николић се повео и за бројним Глуковим дидаскалијма, којима се на сцени захтевају облаци, магла, дим, мистична испарења (као у Сибиленим пећинама). Тиме сцена конкретно и материјално бива обавијена мистеријом, а оно што је мистериозно и неухватљиво постаје видљиво и привидно материјализовано.

То се такође односи и на спој миметичког и немиметичког у глумачкој артикулацији представе. Прва фаза рада са солистима, хором, балетом и аниматорима била је посвећена раду на дубокој психологизацији ликова и рашчитавању текста и контекста, са циљем да се поставе чврсте основе сценске радње, сукоба, односа и мотива. Затим је та догађајна основа приближавана апстракцији, а природни гест је превођен у кореографију. На тај начин се учесници обреда обраћају верницима, пастви, односно позоришним гледаоцима, директније него што је то чинио европски натуралистички театар 19 века.

Оцена резултата

Глуков *Орфеј и Еуридика* је једно од најзначајнијих дела у историји оперске литературе. То је такође данас најпознатије и најизвођеније његово сценско дело. Условно речено, могло би се рећи и да је то дело које има извесне карактеристике камерности: краће трајање него уобичајене грандиозне митолошке опере, свега три лица, уз велику заступљеност хора и мање учешће балета. Већина режијских поставки, укључујући представу Роберта Вилсона у париском позоришту Шатле, заснивала се на неспорној чињеници да је Глук један од највећих реформатора у историји опере, који је одбацио екстраваганције, неумереност и хаотичност барокне опере и њену склоност ка великим ефектима, ка бизарностима и агресивној виртуозности, која је самој себи била сврха, уз запостављање или потпуно елиминисање логичне узрочно-последичне драмске конструкције и етичког усмерења, који су пре барока били од примарне важности у раној фирентинској опери, првом облику овог музичко-сценског жанра. Заједно са својим либретистом Калцабиђијем, Глук је у опери рехабилитовао драму, одрекао се вокалног егзибиционизма и дао приоритет идеји да певање треба да служи драми и достиже врхунце само онда када то затражи логика драмске радње и интензивност емоције и психолошких токова оперско-драмских ликова. И *Орфеја* карактеришу природност емоција, једноставност, уздржаност, достојанственост, осећање мере, склад који подсећа на античке идеале лепоте. Зато се сценским поставкама Глуковог *Орфеја* најчешће приступало са позиција класицистичког модела, уз примену принципа редукције, симетрије, прочишћености израза и укупног концепта.

Николић је у својој поставци ишао новим, оригиналним путем. Његово сценско виђење није примарно инспирисано златним добом класичне грчке уметности и његове институције позоришта, као јавног извођачког феномена намењеног читавој заједници, него по редитељској драматургији, визуелној артикулацији и уопште избору сценских средстава, произилази из истраживања архајских, предкласичних грчких ритуалних тајних облика, у којима посвећеници одржавају и преносе првобитне митске обрасце у кругу живота, смрти и вечног обнављања, као сродних феномена, чија мистерија обезбеђује постојање човечанства и укупног живог света.

С друге стране Николић проналази и изненађујућу везу између Глукове приче о Орфеју и покрета Штурм унд Дранг (Бура и навала), који најављује нешто касније романтичарске олује. Тако у представи Елеусинске мистерије и обожавања равнотеже природних, вечних животних циклуса, бивају надграђени проторомантичарским

индивидуализмом, бујицом неспутаних емоција, побуном разобрученог појединца против утврђених божанских система и неумитне судбине, која унапред одређује о свему што нам се догађа. Овај деликатни стилски мост између праантичке ритуалности, класицистичке одмерености и проторомантичне неумерености Николић гради сценски убедљиво и инвентивно, прожимајући музичко-сценску артикулацију и позоришну догађајност сједињењем сва ова три стилска обрасца (који би се у неком другом случају могли сматрати неспојивим) и стварањем новог, самосвојног стилског обојења.

Критички осврт референата

Поред смислено конципиране и успешно реализоване оригиналне стилско-жанровске артикулације, процес настајања и обликовања Николићевог сценског виђења Глукове опере *Орфеј и Еуридика* карактерише и јасно изражена и ефикасно реализована амбиција да се оперско извођаштво на београдској сцени помери у правцу уметничке синтезе, као најдрагоценијег елемента музичког позоришта. О томе говори и једно сведочење.

Чланица балетског ансамбла, која је тумачила улогу Персефоне, једну од најважнијих у Николићевом виђењу (иначе драматуршко-редитељски дописану) изразила нам је своје (а претпостављамо и целог ансамбла) задовољство током процеса рада на представи. Уобичајена пракса припремања оперске представе састоји се у томе да највећи део времена ансамбли (солисти, хор, балет) проводе на одвојеним пробама, припремајући свако свој посебан задатак, па се тек у завршном периоду рада сусрећу на сцени. Тако се често догађа да се и у завршном облику представе не постигне пуно јединство, да се представа састоји од издвојених нумера које и даље остају скоро независни сегменти, недоведени у узрочно-последичну сценску везу, нити у театарску скупност, узајамност нити нужност. У случају Николићевог рада на сценском оживотворењу Глукове опере догађало се управо супротно. Скоро од самог почетка сценске поставке, сви извођачи, без обзира ком ансамблу припадали, постајали су учесници ритуалне пастве, укључени у основно драмско догађање, као припадници једне или друге стране у драмском сукобу. Инструментална, вокална, драмска, плесна, телесна, психичка, луткарска и светлосна фактура спајале су се интерактивно у сценску експресију, условљавајући и обогаћујући једна другу. У том смислу Николићева представа представља допринос разумевању и оживљавању синкретизма и уметничке синтезе у даљем развоју београдске музичко-сценске праксе.

Закључак

Николићев докторски уметнички пројекат резултирао је оригиналном, иновативном, промишљеном и креативном оперском режијом високе уметничке артикулације. Његово сценско виђење у огромној мери се одвојило од традиционалних класицистичких модела, који су се базирали на редукцији, одмерености, строгој рационалној логици. Он је своју поставку Глукове опере *Орфеј и Еуридика* конципирао, сагледао, осетио и реализовао надграђујући основни оперски текст надмаштаном реминисценцијом на предкласичне грчке ритуале Елеусинских мистерија, које су представљале иницијацију за ступање у ред посвећеника у тајне живота, смрти и обнављања живота. Тако је он Глуков класицизам обогатио ирационалном ритуалношћу и повезао га са пракоренима театарског феномена. Такође је у Глуковој класицистичкој одмерености пронашао елементе који најављују буру и олују неодмереног романтизма.

Његов докторски уметнички пројекат је вредан и због тога што представља значајан корак у померању наше оперске сцене ка уметности синтезе, која је највиши облик музичког позоришта. Николић зналачки и посвећено из Глукове партитуре ишчитава могућности артикулације сценске радње, инспирисан ритуалношћу Елеусинских мистерија он ствара синкретичко уметничко дело, у коме су музика, драмска радња, телесност, слика, светлост у међусобној интеракцији, у споју се међусобно обогаћују, елементи једне уметничке дисциплине преузимају логику других дисциплина, и тако се рађа нова вишечулна сензација.

Писани део Николићевог пројекта је знатно обимнији него што је то уобичајена пракса. Он у њему скрупулозно аналитички обрађује области и теме којима је посветио своје истраживачке припреме, као што су Елеусинске култови, различите варијанте орфичких митова, Глукова оперска реформа, синтеза у музичком позоришту и друго. Посебно је импресивна његова анализа практичног рада, у којој он излаже свој значењски концепт, елементе режијске конструкције, затим опширно разлаже елементе градње ликова, од психолошких токова до појавности, експлицира визуелне токове представе. Нарочито су вредни паралелизми између Глукових музичких токова и њихових превођења у сценску конкретизацију. Високи ниво писаног дела пројекта Николић је допунио великим бројем ликовних прилога који су му послужили као визуелна инспирација, редитељским скицама мизансцена, као и фотографијама појединих сцена из представе.

На основу свега изложеног комисија даје највишу оцену докторском уметничком пројекту **Александра Николића РЕЖИЈА ГЛУКОВЕ ОПЕРЕ ОРФЕЈ И ЕУРИДИКА У СВЕТЛУ ЕЛЕУСИНСКИХ МИСТЕРИЈА**, и његовом креативном, као и писаном делу. Комисија

предлаже надлежним органима Факултета драмских уметности и Универзитета уметности да прихвате овај извештај и да одобре упућивање овог докторског пројекта на даљу процедуру која води до одбране рада.

Чланови комисије

Бранислава Стефановић, редовни професор

Доктор уметности Борис Деспот, редовни професор

Доктор уметности Драгана Јовановић, ванредни професор ФМУ

Доктор уметности Снежана Тришић, доцент

Светозар Рапајић, професор емеритус, ментор