

Милица Ђуров

Универзитет уметности у Београду, Факултет примењених уметности –
Одсек сценографија, Београд

СОБАРЕВА МЕЙЛА – ВИЗУЕЛНИ КОНЦЕПТИ

DOI 10.5937/kultura2483027D

УДК 792.8.091

Оригиналан научни рад

Датум пријема: 15. 4. 2024.

Датум прихватања: 6. 7. 2024.

Сажетак: Дело композитора Милоја Милојевића и либретисте Марка Ристића „Собарева мейла“ сматра се првим надреалистичким балетом у Србији. Премијерно извођење ове „балетске тројеске у једном чину“, одржано 1923. године у оквиру бала *Хиљаду и друга ноћ* у хотелу „Касина“ у Београду, у кореографији Клавдије Исаченко и Јелене Пољакове – сведочи о раним авангардним стремљењима српске уметности. Телевизијска верзија „Собареве мейле“ из 1983. године рађена за ТВ Београд, у кореографији Владимира Логунова, ослања се на уметност надреализма у виду успостављања сценског простора, где формира специфичну визуелну и концепцијску структуру извођења. Трећа верзија „Собареве мейле“ – рађена као пројекат Музиколошког друштва Србије и Опере и театра Магленијанум, у режији и кореографији Александра Илића, премијерно изведена у оквиру IX Београдског фестивала опере 2012. године – доноси нову естетику и нову поетику извођења. Циљ овог истраживања је упоредна анализа особених визуелних ставова преко поменутих музичко-сценских остварења балета „Собарева мейла“, у контексту актуелних уметничких шокова времена у којима настају.

Кључне речи: Милоје Милојевић, Марко Ристић, Собарева мейла, балет, Александар Дероко, Јасна Драговић, Снежана Арнаутовић Сидејановић

Увод

Балетска гротеска у једном чину *Собарева мейла*, композитора Милоја Милојевића и либретисте/текстописца Марка Ристића, настала је 1922. године. Ово музичко-сценско дело сматра се првим надреалистичким и уједно јединим авангардним балетом у Србији створеним између два светска рата. Први пут је изведено 1923. године у оквиру бала *Хиљаду и друга ноћ* у хотелу *Касина* у Београду – у кореографији Клавдије Исаченко (Клавдија Лукъяновна Исаченко) и Јелене

Пољакове (Елена Дмитриевна Полякова), у сценографији и костимима Александра Дерока, у тадашњој Краљевини Срба Хрвата и Словенаца (Краљевина СХС). Наредна верзија *Собареве метле*, у кореографији Владимира Логунова, сценографији и костимима Јасне Драговић, и режији Милице Драгић, реализована је за ТВ Београд 1983. године у Социјалистичкој Федеративној Републици Југославији. Трећа верзија овог балета у кореографији Александра Илића и визуелном концепту Снежане Арнаутовић (сада Арнаутовић Стјепановић), премијерно је изведена у оквиру IX Београдског фестивала игре 2012. године, као пројекат Музиколошког друштва Србије и Опере и театра Мадленијанум, у Републици Србији.

Време у коме настају музика и либрето за балет *Собарева метла* односи се првенствено на послератни период, када наша уметничка сцена доживљава пун процват и започиње да гради сопствени стваралачки пут тежећи ка новим, универзалним дометима европског културно-уметничког простора. Историјски, то је тренутак коме претходе судбоносна дешавања на тлу Европе – Први светски рат, Октобарска револуција, као и пад великих империја, Руске, Немачке и Аустроугарске. Тако настала/генерисана авангардна стремљења у новоформираној Краљевини СХС читају се као потреба младих, бунтовних стваралаца да се супротставе доминацији грађанских институција које су неговале умерену модернистичку струју и некритички прихватале узор бечког, минхенског и париског културног и естетског устројства.¹ Ширењем нових естетичких идеја, нових уметничких стремљења на интернационалном плану, у Краљевини СХС појавиле су се смернице историјске авангарде – дадаизам и зенитизам (нешто касније и надреализам). Такође, то је значајан период за историју уметности игре јер доласком руских уметника емиграната из московског Бољног театра, из Маријинског театра из Санкт Петербург, *Руској балети* Сергеја Дјагиљева (Сергей Дягилев) и др. – оснива се балетски ансамбл у оквиру Народног позоришта у Београду.²

Одредница „надреалистички“ која се везује за *Собареву метлу*, посебно се односи на либрето, чија тематика наводи на овај уметнички правац.³ Радња се дешава у песниковој глави, па самим тим није реалистична у односу на физичку стварност, већ је лоцирана у виртуелном простору маште. Игра између сна и јаве

1 Subotić, I. Istorijske avangarde: dadaizam-zenitizam-nadrealizam, 27. 02. 2024., http://www.arte.rs/sr/1573-istorijske_avangarde_dadaizam_zenitizam_nadrealizam/

2 Српски балет је првобитно основан као део Опере Народног позоришта 1919. године, да би 22. јануара 1923. на сцени у „Мањежу“ била одиграна прва самостална балетска представа овог ансамбла – одломак „Шчелкунчика“ П. И. Чајковског. Потом се десио балет „Собарева метла“ М. Милојевића (одигран само једном) у коме су учествовали кореографи и Балет Народног позоришта, па је у обновљеној згради Народног позоришта у Београду 19. марта 1923. године одиграна премијера „Шехерезаде“ Н. Р. Корсакова и „Силфиде“ Ф. Шопена и П. И. Чајковског најављена као целовечерња представа у кореографији Јелене Пољакове.

3 Стефановић, А. Музичко-сценска дела Милоја Милојевића, у: *Српска музичка сцена*, приредиле Матовић, А. и др. (1995), Београд: Музиколошки институт САНУ, стр. 209.

у песниковој глави почиње музиком која најављује кошмар. У међупростору ока и уха, свесног и несвесног доминира Хипнотизер који утиче на друге ликове и њима манипулише. Развија се прича о љубавном троуглу (без трећег), о похоти, о самоубиству, о одрастању... све док Хипнотизер не нађе спас у огледалу и све то избрише собаревом метлом.

Аутор текста, Марко Ристић (1902–1984), означава га као „психолошки балет јаве и сна“⁴. Милоје Милојевић (1884–1946) жанровски га одређује као „гротеску“, што указује на непостојање тенденциозног упоришта у надреализму као уметничком правцу, али блискост са поменутиим је неминовна. С обзиром на то да се Ристић са надреализмом сусреће тек 1926. године у Паризу, а да се рођење надреализма као уметничког правца лоцира у 1924. годину и Париз,⁵ може се претпоставити да балет *Собарева метла* није настао под директним утицајем овог правца, већ да представља претходницу надреализма у оквиру српског авангардног стваралаштва. Ово дело се посматра и као вид модернистичког манифеста, исказујући иронију и поезију бесмисла кроз ирационално поимање света.⁶

О композицији *Собарева метла* последњих деценија писали су многи музиколози, неретко обрађујући Милојевићев опус музичко-сценских дела. Такође, о тексту и либрету овог ствараоца постоји занимљива аналитичка грађа. Мелита Милин означава Ристићев текст и либрето као провокативан дадаистички предложак на који је Милојевић виспрено музички одговорио компоновањем овог авангардног остварења.⁷ Ана Вујановић, у истраживању о авангардном театру и перформансу двадесетих година прошлог века у Србији, одређује га као касно дадаистичко дело које укључује утицаје експресионизма и протонадреализма.⁸ Музички „говор“ овог композиторовог балета везује се, према Ани Стефановић, за експресионизам и наставак дотадашњег Милојевићевог стваралаштва. Стога га она лоцира најближој француској постимпресионистичкој модерни – „на међи окретања од традиције, али и поновног враћања неким њеним вредностима, на средокраћу између уметничког и свакодневног, новог и конвенционалног“⁹. Биљана Милановић увиђа да „садржај и формална структура текста негирају динамички континуитет мисаоног процеса“¹⁰, и да су представљени у аналогiji са

4 Из програма првог извођења балета *Le Balai du Valet* 1923. године.

5 Година када Андре Бретон (André Breton) објављује *Надреалистички манифест* којим формално отпочиње надреалистички покрет.

6 Из текста уводне шпике балета *Собарева метла*, ТВ Београд, 1983.

7 Милин, М. (2006) Етапе модернизма у српској музици, *Музикологија* бр. 6, Београд: Музички институт САНУ, стр. 107–108.

8 Видети: Вујановић, А. *Авангарда и извођачке уметничке праксе*, у: *Историја уметности у Србији XX век. Том 1. Радикалне уметничке праксе*, приредио Шувковић, М. (2010), Београд: Orion art, Катедра за музикологију Факултета музичке уметности.

9 Стефановић, А. нав. дело, стр. 218.

10 Милановић, Б. Собарева метла, 23. 03. 2024., <https://operatheatremadlenianum.com/sobareva-metla>

техником филмског кадрирања, што подстиче Милојевићев експеримент. Стога, композитор надграђује текст новим димензијама трагања за идентитетом. Он се упушта у „комбиновање звучног, визуелног и вербалног медијума, поступке колажне технике подиже на ниво естетског и обликовног принципа дела ... негира конвенције и постиже нове звучне комбинације, а с јасним ванмузичким импликацијама датим у распону од шале и ироније до гротеске и персифлаже“.¹¹

Балет-гротеска *Собарева мејла* је у многим аспектима савремен и иновативан у односу на тадашње европске оквири. У свом роду музичке сатире и пародије, у српској и југословенској међуратној балетској литератури посматран је као усањено дело. Близак је стваралачком сензибилитету Сатијевог (Eric Satie) балета *Парада* (*Parade*), рађеног за *Руски балет* Дјагиљева, премијерно изведеног 1917. године у Паризу,¹² као и театарској форми Баухауса, авангардном *Балету тријанге* (*Tridisches Ballett*, 1922) Оскара Шлемера (Oskar Schlemmer).¹³ Идејно се може наћи повезница са најпознатијим надреалистичким филмом француске авангарде *Андалузијски ђас* (*Un Chien Andalou*) Луиса Буњuela (Luis Buñuel) и Салвадора Далија (Salvador Dali) из 1928. године, први пут приказаном 1929. године.

Значај *Собареве мејле* и данас је евидентан, иако је само дело можда и недовољно познато широј публици. Управо из тог разлога, свако ново читање и музичко-сценска интерпретација истог подстиче на размишљања и анализе уметничких рукописа који му изнова дају нови живот. Многи аспекти *Собареве мејле*, попут композиције, текста или кореографије, били су истраживани и критички разматрани током протеклог периода, док је, пак, сагледавање визуелног сегмента дела углавном запостављано. С тим у вези, главна одредница овог истраживања била би упоредна анализа особености визуелних ставова три горепоменуте музичко-сценске реализације овог балета у контексту актуелних уметничких токова времена у којима настају, са циљем да понуди једно од могућих читања/разматрања њихових уметничких израза у области сценографије и костимографије.

Собарева мејла у Хиљаду и грујој ноћи

Премијерно извођење *Собареве мејле* одиграло се 16. фебруара 1923. године у оквиру бала *Хиљаду и груја ноћ* у хотелу *Касина* у Београду. Иницијативу за овај догађај покренуо је књижевник Раде Драинац, уз Бранислава Нушића (тада начел-

¹¹ Исто.

¹² Балет *Парада* у једном чину Жана Коктоа (Jean Cocteau), на музику Ерика Сатија, премијерно је изведен 18. маја 1917. године у позоришту *Шанле* у Паризу, у костимима и са поставком Пабла Пикаса (Pablo Picasso), а у кореографији Леонида Мјасина (Леонид Федорович Мясин). Ово дело једно је од најзначајнијих и најреволуционарнијих остварења, настало синергијом делања уметничких великана авангарде. Понудило је публици провокацију, контроверзу и одступање од конвенција кроз синестетички усклађено садејство елемената извођења.

¹³ Шлемер покреће нове тенденције у плесу где је људско тело посматрано као машина, механизам, доводећи у везу тело и машину, што је опште место авангарде.

ника Уметничког одељења Министарства просвете Краљевине СХС), са циљем прикупљања новчане помоћи за социјално угрожене уметнике и књижевнике. Та идеја убрзо прераста у иницијативу о оснивању Удружења пријатеља уметности *Цвијетиа Зузорић*. Тако ће организовање ове културне манифестације на крају обезбедити материјална средства за подизање уметничког павиљона *Цвијетиа Зузорић*. Цео спектакл био је први у низу тематских балова организованих тим поводом.

У организовање, конципирање и реализацију бала *Хиљаду и група ноћ* био је укључен велики број авангардних уметника и књижевника (целокупна тадашња уметничка елита)¹⁴ различитих генерација, опредељења и естетика који су заједничким снагама, уједињени у бунту против успостављених грађанских канона у уметности, учествовали у овом колективном уметничком делу. Бал се састојао од петнаест тачака које су обухватиле: балет, плес, драмске игре, музичке композиције, ликовна дела, филмску пројекцију, књижевна остварења и публикације, „те у том смислу је представљао мултимедијалну приредбу, догађај који је замишљен као целовечерњи популарни спектакл“.¹⁵ Намера креатора огледала се у томе да буде друштвено допадљив, кокетан, забаван, али и уметнички иновативан у духу европских струја авангарде. Концепт *Хиљаду и група ноћи* није био само случајан скуп атрактивних сцена које ће увесељавати публику. Бал интенционално интегрише различите извођачке традиције – традицију Оријента (уводна поворка Шехерезаде уз пратњу оркестра); дионизијске свечаности (*Баханал*); традицију комедије дел’ арте (*commedia dell’ Arte*), кроз лик Арлекина и појаву Чаплиновог Шарла („пролог и епилог“ Арлекина и Шарла), чувеног филмског лика; савремени балет (*Собарева метла*), „куплес-цена“ Београде! Београде!, цез,¹⁶... и то у изво-

14 Песник Гвидо Тартаља је дао назив балу. За осмишљавање и израду декора били су задужени сликари, вајари, архитекте: Тома Росандић, Петар Добровић, Јован Бијелић, Петар Палавичини и Сретен Стојановић, као и Игњат Јоб, Младен Јосић, Живорад Настасијевић, Никола Бешевић, Милош Голубовић, Александар Дероко, Бета Вукановић, Пјер Крижанић, Душан Јанковић, уз помоћ ђака Уметничке школе; музички део обликовали су Станислав Бинички, Милоје Милојевић и Јован Србуљ. Балет „Собарева метла“ Милојевића и Ристића извеле су балерине Народног позоришта, док су у варијететској сали поред професионалних уметника програм изводили и Раде Драинац, Бошко Токин, Драган Алексић и Мирко Кујачић. Грађу за књижевну страну догађаја дали су Тодор Манојловић, Марко Ристић и Растко Петровић, који је, такође, помогао око Милојевићевог и Ристићевог балета. Видети: Јовић, Б. (2013) Заумна Шехерезада: о београдским и париским (авангардним) баловима између два рата, *Музиколоџија* бр. 14, Београд: Музиколошки институт САНУ, стр. 98.

15 Јовић, Б. Карневализација и српска авангарда: београдска сретењска „Баханала“ 1923. године, у: *Карневализација у српској књижевности* (2018), Београд: Међународни славистички центар, стр. 172.

16 На балу је свiran цез, који се само годину дана раније појавио у Београду. Видети: Димитријевић, С. *Traganje za novim likom*, 15. 05. 2019., 26. 2. 2024., <https://vreme.com/kultura/traganje-za-novim-likom/>

ђењу бројних уметника, осликавајући на тај начин јединствени сензибилитет и замисао догађаја.

Специфичан карактер овог авангардног уметничког спектакла у коме је велики значај имала музичко-плесна основа може се наслутити у плакатима који су га оглашавали.¹⁷ „Тако ликовни прилози, који најављују и прате *Хиљаду и друју ноћ*, наглашавају телесно, покрет, еротизам и екстазу, примитивистичка усмерења, иконе савремених уметничких медија.“¹⁸ Различити сегменти бала сведоче о блискости са субверзивним делањем париских авангардних уметника – од пројекта уређења ентеријера,¹⁹ уметничких интервенција декорисања и осликавања истог (у духу кубизма, црначке уметности, дадаизма), осмишљавања костима/маски за уметничку поворку бала, до балета–гротеске. Уметници налазе инспирацију у активностима *Руској балетџи* Дјагиљева, потом у активностима *Шведској балетџи*, плесне трупе Ролфа де Мареа (Rolf de Maré) и др.²⁰ Плесну основу дале су уметнице Исаченко и Пољакова, обе активне кореографкиње Народног позоришта и педагошкиње Глумачко-балетске школе у Београду (основане 1921. године). Клавдија Исаченко, претходно чланица Артистичког позоришта из Москве, доноси дух пластичне игре, док Јелена Пољакова, раније чланица Маријинског театра у Санкт Петербургу, трупе Адолфа Болма (Adolph Bolm), као и трупе Дјагиљева, доноси класичан балет који постаје доминанта у остварењима ансамбла Народног позоришта.

Специфичну ноту *Собаревој метли* дао је Александар Дероко, који је био задужен за креирање сценографије и костима за прво историјско премијерно сценско извођење овог балета 1923. године. Његов смели уметнички сензибилитет у младалачким студентским данима изникао из суптилног, интимног бављења цртежом и сликарством ствара визуелни оквир плесном/балетском спектаклу у *Хиљаду и друју ноћ*.

Дероков „*Le Balai du Valet*“²¹

Импозантна личност српске историје – архитекта, уметник, пилот, професор Факултета техничких наука у Београду, писац, академик..., Александар Дероко (1894–1988), рођен је у Београду у чиновничкој породици. Године 1914. матурира и уписује Технички факултет у родном граду. Од 1914. до 1918. године учествује у Првом светском рату и постаје један од првих српских пилота. После Првог

17 Плакати Душана Јанковића, Пјера Крижанића, Александра Дерока и др.

18 Јовић, Б. (2018) нав. дело, стр. 174.

19 За потребе бала, узаним тунелом били су повезани Хотел *Казина* и Хотел *Париз* (који више не постоји), и оба су наменски декорисали бројни ликовни уметници за спектакл *Хиљаду и друју ноћ*.

20 Јовић, Б. (2013) нав. дело, стр. 96.

21 Назив балета је на програму првог извођења насловљен на француском језику *Le Balai du Valet*, а у литератури се помиње и под називом „Служитељева метла“ или „Послужитељева метла“.

светског рата, Дероко се враћа студијама и активном друштвеном животу како по европским градовима, тако и у Београду. Једна од тих активности била је и учествовање у креирању и реализацији балета *Собарева метла*, уз кореографије Исаченко и Пољакову, Ивана Брезовшека (диригента/соло клавир), Растка Петровића (сарадника на представи) и др.²² Окупљени млади уметници стварају „синкретичку представу слободних имагинација, које су у композицији, елементима и сценском извођењу били сновиђење реалности изнад реалности“.²³

Током рада на балету, Дероко се исказује на више поља уметничког деловања. Поред осмишљавања костима, завесе и декора, дао је и графичко решење програма (које је једино остало сачувано). Нажалост, Дерокови нацрти више не постоје, нити други записи везани за ово остварење. Сачувана је само нејасна фотографија извођача (из новинског чланка) у костимима (можда и у сценографији) коју је, специјално за часопис *Прејород*, снимио фотографски атеље *Гавра* у оквиру бала *Хиљаду и друја ноћ*. У овом чланку, балет је насловљен са *Служитељева метла* и одређен је као футуристички, а од учесника су наведени уметници, балерине, купус, шаргарепа и један жив петао...²⁴ Због карактеристичних и препознатљивих костима, чини се да су на фотографији и Шарло (централна фигура горе) и Арлекин (прва лево доле), из тачке која је претходила балету. Остали присутни су под маскама и у одежама које су на сличан начин третиране, те нам овај фотографски запис омогућава тек да наслутимо уметнички концепт који је Дероко спровео у креирању костима.

Дероко је касније говорио да му је у периоду настанка *Собарева метла* била блиска поетика дадаизма. Дадаисти проблематизују и поништавају устаљене конвенције артистичког иступања и деловања у уметничкој пракси. Тако наступи Хуга Бала, умотаног у костим од картона и других дадаиста у *Кабареу Волтиер* (*Cabaret Voltaire*)

„Служитељева метла“



Слика специјално за „Прејород“ „Атеље Гавра“ Балзавска 42
Футуристички балет „Служитељева метла“, вал балета у једном чину.
текст Марко Ристић, музика Милоје Милојевић, кореографија Клавдија Исаченко.
У претстави учествовали: уметници, балерине, купус, бели лук, шаргарепа
и један жив петао...

Фотографија извођача балета
„Служитељева метла“ (Собарева метла)
у оквиру *Хиљаду и друге ноћи*, рађена за
часопис *Прејород*, 1923.

22 Извођачи балета „Собарева метла“: Марко Кујачић (Хипнотизер); Владимир Бологовски (Мрав); Невенка Барловић (Дете); Ивана Рајаковић (Баханткиња); Лиза Думаревскаја (Сентименталност); Гроргиј Троицки (Њурац); Милорад Антић (Савест); Љубомир Јовановић (Самоубиство); М. Бологовска, М. Олењина, О. Шаматкова, А. Вуршел (4 балерине); Р. Текић, А. Прелић (2 коцке); Р. Текић, А. Прелић, М. Најдановић, Н. Крстић (4 музиканта); Послужитељ.

23 Šantić, J. (1999) Duh i telo, *Orchestra* br. 12, Beograd: Propaganda, str. 18.

24 Видети: Јовић, Б. (2018) нав. дело, стр. 176; Аноним, (1923) „Служитељева метла“, *Прејород* бр. 3, март 1923, Београд: Милан Ђ. Радосављевић, стр. 4.

1916. године у Цириху, јесу битна смерница у разумевању авангарде и јасна извођачка претеча како балета *Парада* Сатија, тако и *Собареве мејиле* Милојевића.²⁵ Дадаистички наступи неретко су код извођача подразумевали ношење специфичних костима и употребу маске (наводиле су актере на „непредвидиво понашање“ и отварале необичну, дивљу и импулсивну енергију). Често инспирисане афричком уметношћу, маске увеличаних лица, наглашених карактеристика, бивају значајним средством дадаистичког извођачког израза.²⁶ Марсел Јанко (Marcel Janco) је за *Кабаре Волџер* правио маске од картона, док је Софи Тојбер-Арп (Sophie Taeuber-Arp) креирала прекривала за главу/маске од текстила. За балет *Парада*, Пикасо (у духу кубизма) креира костиме за ликове/карактере, уз доминантно коришћење маски које омогућавају комплетну визуелну трансформацију извођача (налик гран-гињолима) и намећу одређен начин кретања. Костими, високи и по три метра (нпр. лик Импресарија), од крутих материјала, озбиљно су ограничавали покрете извођача, али једнако успешно покртавали ликове *Parade*.²⁷

На фотографији из листа *Прейород* наслућује се дадаистички дух, дух авангарде – позе актера под маскама у креираним костимима делују ишчашено, попут случајности колажа, уз присуство снажних валерских контраста. Дада је подразумевала трагање за новом визијом света и садржајима чије је значење превазилазило просту провокацију. Вишеструка значења дата кроз игру, парадокс, алитерацију, колаж, фотомонтажу, само су неке од њених особености. На тај начин, коришћењем специфично дизајнираних маски у креирању визуелности *Собареве мејиле*, Дероко наглашава ликове Ристићевог текста поникле из песниковог ума, правећи отклон од реалности и саме индивидуалности извођача. У дадаистичком маниру јесте и коришћење вербалног колажа и типографска поигравања – изражавајући бесмисао и нелогичност зарад провокације посматрача, уз речник састављен од случајно сакупљених речи, слика, ироније, игре... У том смислу, можда је траг дадаистичког приступа у визуелном (сценографији) и текстуална интервенција – испис „ЗАУЗЕТО“, видљив на позадини простора између извођача и забележен на фотографији атељеа *Гавра*.

25 За авангардну уметност била је значајна и футуристичка опера са елементима суперматизма и заумног језика „Победа над Сунцем“ (Победа над Солнцем) Алексеја Кручониха (Алексей Кручёных) из 1913. године, а за коју је декор осмислио Казимир Маљевић (Казимир Малевич) у духу супрематизма.

26 Дадаистички перформанси су укључивали поезију, музику и визуелне уметности, као и плес под маском или уз коришћење лутки као део изражајног модела (Хана Хех и Софи Тојбер Арп). Видети: Andrei, E. Dada's "Approximate Man": A Portrait of Tristan Tzara by Marcel Janco, 16. 05. 2020. 11. 04. 2024., <https://smarthistory.org/portrait-tristan-tzara-1919-marcel-janco/>

27 Костими балета „Парада“ инспирисали су Гијома Аполинера (Guillaume Apollinaire) да у свом тексту за програм балета први пут употреби реч „надреализам“, по којој ће седам година касније назив добити један уметнички правац.

Може се претпоставити да је у решавању сценографије и костима колорит био изражен и спроведен јарким бојама које су, иначе, својствене Дероковом сликарству. Све Дерокове радове кроз историју његовог целокупног ликовног стваралаштва повезује препознатљив, конзистентан експресивни стил, вијугава матиловска линија и интензивна боја (чисти тонови црвене, жуте и плаве). „Изворе за Дероков претежно експресионистички израз налазимо у распону од Ел Грека до Шумановића, али и у врхунским остварењима средњовековног византијског сликарства.“²⁸

У текстуалном предлошку балета *Собарева метла*, помиње се да „четири балерине полажу Самоубиство у гроб Савести: Пикасове слике на завеси, Мештровићевог Христа“²⁹. Може се разматрати да ли су ове текстуалне референце утицале на Дероково сценографско решење. Уметност Пикаса је тада Дероку била позната и блиска (после Првог светског рата боравио је у Паризу). Са Мештровићем се упознао по наставку студија (од 1919. године) и био је код њега у атељеу. Широј публици је било познато и Мештровићево *Распеће велико* (настало у Женеви 1916. године).³⁰ Такође, шокантан за конвенционалну публику био је и авангардни балет *Парада Руској балети* Дјагиљева... Вероватно да је поменута „слика на завеси“ Пикаса управо сликани рикванд из овог балета који приказује акробате, пегазе, ликове комедије дел’ арте, морнаре и тореадоре и то сликане у реалистичком (постимпресионистичком) кључу – што је било изненађујуће, јер је кубистички израз тада био доминантан у уметниковом изразу. Завеса је чинила контраст у односу на преовлађујући кубистички декор *Parade*, мрачних улица и зграда у окер, сивој и тамнозеленој боји који се потом нашао пред публиком. Два горепоменута специфична уметничка остварења отварају могуће смернице у ликовном изразу Дерока за балет *Собарева метла*.

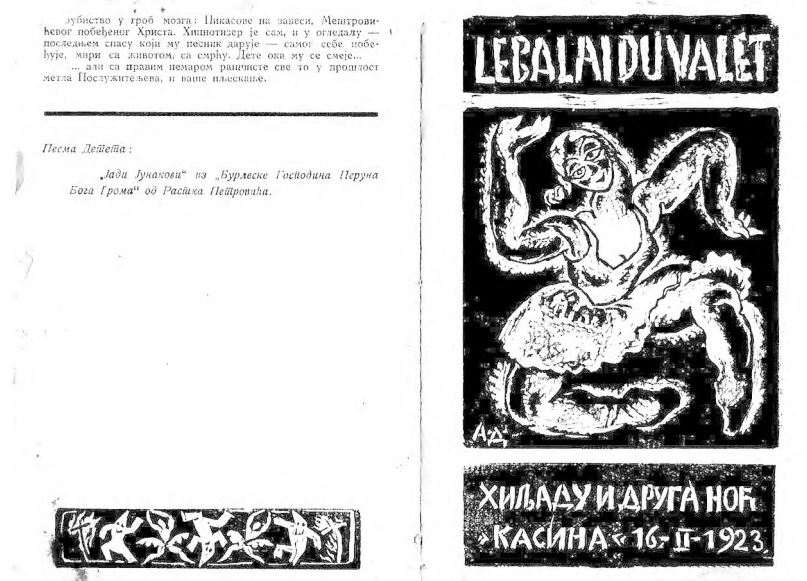
Колико је Дероково сценографско и костимографско решење утицало на кореографско решење и покрет/игру балерина, остаје махом непознаница. О кореографском аспекту писала је Јелена Шантић, на основу доступног музичког материјала и писаних индикација у нотама, и покушала да реконструише кореографски материјал ове синкретичке представе.³¹ Истраживања откривају да се у *Собаревој метли* кореографија није ни могла превише развити због динамизма радње са мноштвом кратких сцена, „па је претпоставка да ту није могло бити речи о

28 Межински Миловановић, Ј. (2020) *Радови Александра Дерока у Уметничкој збирци Српске академије наука и уметности*, Београд: САНУ, стр. 34.

29 Из Програма „Собарева метла“ 1923. године.

30 Дело је тада перципирано као доста шокантно, јер је на експресиван начин представљало трпљење Христа, што се могло поистоветити са страдањем и патњом човека које је преживљавао у рату. Дело је било изложено 1917. године у Лондону у *Grafton Galleries* и изазвало жестоке реакције ондашње публике.

31 Шантић учествује 27. новембра на научном скупу у Српској академији наука и уметности под називом „Композиторско стваралаштво Милоја Милојевића поводом 50. годишнице композиторове смрти“, с излагањем „Собарева метла – кореографски аспект“.



Александар Дероко – Последња и насловна страна програма за балет
„Le balai du valet“ у оквиру бала *Хиљаду и друга ноћ*, 1923.

богатијем кореографском језику, већ пре о гесту, покрету и назнакама плеса.³² Можда је томе допринео костим креиран тако да ограничава покрет, налик Пикасовим костимима за *Параду*. Будући да су на делу радила два кореографа различитог плесног усмерења (махом је кореографисала Исаченко, а Пољакова само сегменте који укључују кореографију класичног балета са балеринама у балетским сукњицама), у доминантном језику пластичне игре дешавали су се контрапункти са класичним балетом, те је била наглашавана еклектичност у авангардном духу. „Контрапункт у редитељском и кореографском слагању материјала, ново организовање покрета и плесних знакова обележја су ‘Собареве метле’.“³³

Из *Хиљаду и друге ноћи* сачувано је Дероково графичко решење програма/платката. У њему су видљиви утицаји „париске моде кубизма, арт декоа, афричке уметности и ‘негрофилије’.“³⁴ Решењем доминира квадратно поље са крупним телом насмејане балерине у покрету свастике/коловрата. На задњој страни програма је и узана трака са горећим крстовима, балеринама и фигурама у одорама (сличним Кју-клукс-клану) у наглашеном плесном покрету. Сматра се да је овим графичким приказом Дероко ухватио есенцију модерног плеса извучену из текста и музике, где се „разиграни удови насмејане плесачице трансформишу у приматске... телесна метаморфоза... призива у своју асоцијативну мрежу поетику телесности срп-

32 Драговић, Г. (2017) *100 представа балета и уметничке игре наших просидора*, Београд: Орион арт, стр.16.

33 Исто.

34 Межински Миловановић, Ј. нав. дело, стр.76.

ских авангардисткиња и авангардиста... Плес је простор сусрета са радикалном другошћу, али и ужитак у њој, ужитак у отварању, предавању и препуштању, што потврђује осмех Дерокове плесачице.“³⁵

С обзиром на способност Дерока да кроз графичко решење програма за *Собареву мейл*у дубоко проникне у суштину модерног, авангардног кореографског концепта, може се наслутити да је једнако вешто креирао костиме и сценографију и досегао занимљив ликовни креативни став уневши сопствени „изам“ у визуелност балета. Његов осећај за простор, колорит и проицљив стваралачки дух неминовно су овом специфичном остварењу дали јединствен уметнички оквир у *Хиљаду и друјој ноћи*.

Собарева мейла шест деценија касније

Верзија *Собареве мейле* из 1983. године реализована за ТВ Београд представља прво извођење у оркестарској варијанти и прво приказивање балета после шездесет година. Кореографију поставља Владимир Логунов, у сценографији и костимима Јасне Драговић и у режији Милице Драгић.³⁶ Телевизијска адаптација је у великој мери допринела да се овај балет ревитализује и приближи широј публици као значајно остварење српске авангарде презентовано у новом формату, у духу осамдесетих. Забелешка телевизијског извођења брише ефемерност позоришног чина и *Собареву мейл*у Милојевића и Ристића чува као својеврстан репрезент естетике времена у коме настаје, посредством уметничких сензибилитета који су је обликовали.

Име Владимира Логунова (1942–2022) представља данас изузетно значајну личност у пољу плеса и кореографског делања. Био је члан Балета Народног позоришта у Београду од 1964. године и његов директор од 1980. до 1985. године. За живота био је добитник значајних награда које су потврдиле његов изузетан допринос у области културе и уметности. Уз кореографа, битан тон овом извођењу дала је и Јасна Драговић (1954–), тада већ етаблирана сценографкиња, а данас проф. емеритус Факултета примењених уметности Универзитета уметности у Београду и једна од најзначајнијих уметница у области филмске и ТВ сценографије у земљи и региону. Драговић је, баш као и Дероко, своје умеће исказала кроз креирање костима и сценографије, те тиме *Собаревој мейли* 1983. године дала јединствени уметнички идентитет.

Телевизија Београд је у том периоду достигла висок ниво продукције. На светском нивоу истакла се емисијом *Оливер Мандић и Београд ноћу* Станка Црнобрње

35 Свирчев, Ж. (2018) *Авангардистикиње*, Београд: Институт за књижевност и уметност; Шабац: Фондација „Станислав Винавер“, стр. 150.

36 Улоге: Миле Станковић (Наратор), Ферид Карајица (Хипнотизер), Грујица Пауновић (Мрав), Катарина Ерић (Дете), Јелена Шантић (Баханалија), Марија Јанковић (Сентименталност), Александра Радошевић (Самоубиство), Снежана Тодоровић (Свест), Лео Гашпић (Ћурац), В. Андоновић, Д. Драгићевић, М. Вјештица, С. Гурјанов (Четири балерине), В. Тадић и С. Егоров (Две коцке), Б. Тојагић, Д. Ћопић, Б. Марковић, М. Кленчу (Четири музиканта), Бранимир Петковић (Собар).

и Косте Бунушевица из 1981. године која је била награђена на Међународном телевизијском фестивалу у Монтреу (диплома *У израћању за новим ТВ изразом*). Нови приступ телевизијском изразу видљив је и у *Собаревој метли* која, с обзиром на тематику којом се бави и уметничку форму коју преводи, успоставља занимљиву везу између театарског/сценског и студијског ТВ концепта. Ово остварење пост-модернистичког уметничког таласа ослања се на уметност надреализма у испољавању сценског простора, те формира специфичну визуелну и концепцијску структуру извођења. Сценографија представља колаж упросторених сегмената/целина најпознатијих дела надреалистичке уметности. Стиче се утисак да су „цитирана“ дела надреалиста управо креирана под утицајем Ристићевог либрета. Десно је тродимензионално Око – слика *Лажно огледало* (*Le Faux Miroir*) Рене Магрита (René Magritte) из 1928. године. Централно је подијум са предимензионираним приказом слике *Арлекински карневал* (*Carnaval de Arlequin*) Хуана Мироа (Joan Miro) из 1924/25. године. На левој страни је постављено огромно огледало, са мотивом растопљеног сата Салвадора Далија преузетог са слике *Посвојаности памћења* (*La presistencia de la memoria*) из 1931. године, одмах уз скулптуру *Уха* као сегмента декора и *Двоструки јонг* (*Double Gong*) Александра Колдера (Alexander Calder) из 1953. године. Централни подијум, мала позорница, подизањем кулисе *Арлекинског карневала* отвара нови приказ³⁷ и кратку игру „позоришта сенки“, чиме се наставља извођење без присуства наратора. Коришћење чисто театарског средства у телевизијском остварењу пружа органски (позоришни) тон овом извођењу, што неретко надограђују ефекти монтаже у формирању екранске слике.

Могућности кадрирања и монтаже допринеле су разигравању покретне слике и наглашавању надреалистичког концепта у визуелном.³⁸ У ту сврху је отвор Ока коришћен као прозор за монтажне поступке, па се ствара утисак „онога што око види“. Перспективна репетиција актера неретко помућује реалистични приказ. Сличан ефекат подржава и велико огледало са сатом које одаје рефлексију простора и активних актера, превдећи простор „маште/снова“ у огледалску другост. Испред њега су снимљени кадрови Хипнотизера са сопственим огледалским клоном, наглашавајући различите нивое стварности. Хипнотизеру је огледало последњи спас који му песник (Ристић) дарује – „самог себе побеђује, мири се са животом и са смрћу.“³⁹

Сценографија обједињује гледалишни и извођачки простор, јер је и публика битан елемент – пасивни и активни учесник спектакла. Она је и просторно и костимографски издвојена од извођача. Публика је интенционално у црном (симболички наглашавајући монотоност физичке реалности), као контраст шареном свету маште, снова, надреалног. Мушкарци на главама имају шешире полуцилин-

37 Рикванд са делом *Слика* Хуана Мироа из 1933. године, у оквиру кога посматрамо силуете извођача.

38 Главни камерман Милан Стефановић, монтажа Небојша Томић.

39 Из садржаја балета „Собарева метла“ 1923.



Кадрови из балета *Собарева метла*, ТВ Београд, 1983.

дре, обучени су у црна одеа (карактеристично за почетак 20. века), чиме се потенцира нота прошлости, минувше епохе, у којој је компонована *Собарева метла*.

Костим је пажљиво креиран и разрађен сходно сваком лику, потенцирајући главне смернице карактера изложених у Ристићевом текстуалном предлошку. Драговић зналачки развија сваки лик појединачно. Наратор је у реалистичном костиму, али је његова појава издвојена како од публике, тако и од осталих извођача. Он је у смеђим тоновима, одевен у мантил савременог кроја, а колористичка повезница са публиком (са којом активно комуницира) јесте црни шал везан око врата. Уз њега, костимом и шминком, издваја се лик Хипнотизера – одевеног у љубичасту трико са апликацијом црног ока на грудима и заоденут плаштом. На глави носи високи цилиндар својствен костиму мађионичара (и прошлости). Он је истакнут и специфичном шминком која наглашава муњу на сред лица налик



Кадрови из балета *Собарева метла*, ТВ Београд, 1983.

чуvenом предлошку Боувијевог (David Bowie) алтер-ега Зиги Стардаста (Ziggy Stardust).

Свест је сва у белом (у лепршавој хаљини са велом који прекрива лице) – обезбојена, у контрасту са публиком. Четири балерине су идентично одевене у класичне балетске сукње са светлоплавим горњим деловима и чине јасан контраст у кроју и ставу у односу на друге извођаче. Заљубљена Сентименталност је у трикоу, прекривене главе, у нијансама љубичасте са црвеним акцентима, блиско Ђурцу и Самоубиству које је тенденционално у крв црвеном тону. Костим Ђурца прекривен крупним шљокицама, у духу одевања „глам рока“ (*glam rock*), са бушним тканинама везаним за руке које у покрету личе на отрцана крила, уз високу кресту на глави – чироки фризуру моде панка (*punk fashion*), открива нам колористички утишаног, кочоперног мужјака. Лажна Баханалија је формом и бојом разиграна – љубичасти, црвени, наранџасти тонови костима и ружичаста „рококо“ перика наводе на врцав дух њеног лика.

Уз горепоменуте фигуре из песникове маште, костимима се издвајају и Две коцке, Музиканти са жирадо шеширима, Собар, Дете и Мрав. Сви пажљиво креирани, размаштани, провоцирају посматраче кроз игру коју је инспирисала *Собарева мејла*. Костим игра значајну улогу у овом плесном извођењу, потпомажући истицању визуелних значења која обликују ликове и наратив перформанса.

Ново кореографско, редитељско и визуелно читање, поникло из музике Милојевића и либрета Ристића, понудило је занимљив сплет уметничких прожимања у телевизијској реализацији балета–гротеске. Трагање за духом авангарде кроз призму надреализма као уметничког правца доноси вредно сценографско и костимографско остварење које уоквирује како ставове прошлости, тако и савремен тренутак у ком настаје. Талас осамдесетих година 20. века, постмодерне, утицаји популарне културе, те осврт на авангардни став двадесетих година прошлог века, омогућили су успостављање сасвим нове естетике и поетике извођења *Собареве мејле* у телевизијском формату. Медиј телевизије омогућио је трајан запис балета–гротеске који је и данас доступан широкој публици преко медијских платформи (интернета) захваљујући Дигиталном програму РТС-а.

Собарева мејла у 21. веку

У оквиру IX Београдског фестивала игре, 10. априла 2012. године, на Малој сцени Опере и Театра *Магленијанум* премијерно су изведена два српска балета – *Балада о месецу пушљалици* Душана Радића и *Собарева мејла* Милоја Милојевића. Оба балета постављена су на сцену по идеји др Бранке Радовић и Музиколошког друштва Србије, у кореографији и режији Александра Илића, а према сценском дизајну др Снежане Арнаутовић Стјепановић.⁴⁰ То је уједно било и прво извођење

⁴⁰ Извођачи оба балета били су: Ивана Козомара (асистент кореографа), Игор Пастор, Олга Олћан, Ана Иванчевић, Раушер Балинт, Игор Волошин, Милош Маријан и Ања Николић.

Собареве мейле у званичном театарском простору после 90 година од настанка балета и 89 година од првог извођења.

Александар Илић (1977–), истакнути балетски играч, кореограф, оснивач и председник Удружења професионалних балетских играча, кореографа и балетских педагога Србије (од 2009. године), у сарадњи са др Снежаном Арнаутовић Стјепановић (1979–), сликарком, визуелном уметницом, перформерком (данас обоје професори Института за уметничку игру при Факултету за инжењерски менаџмент), надograђује надреалистички израз Ристића и Милојевића. Сегмент несвесног уткан у Ристићево и Милојевићево дело новом интерпретацијом „истражује сложене аспекте људске психе и идентитета кроз комбинацију покрета, симбола и сценске естетике.“⁴¹

Кроз балет *Балада о месецу луијалици*, Илић се бави отуђењем савременог човека, трагањем за самим смислом живота, те се из назначеног простора у коме се одвија први од два балета, публика уводи у главу младог човека, песника (у његове кошмаре, страхове, покретачке мисли). Арнаутовић Стјепановић простор сцене обавија вертикалама заштитне фолије,⁴² стварајући утисак да смо у простору који је у процесу реновирања/рестаурације. Полутранспарентне фолије уоквирују зидове сцене, обавијајући живот који се у њој збива. Као да је већ изражена жеља да се деси неко ново „читање“ балета, да се старо дело на нови начин интерпретира. „Транспарентне фолије које прекривају простор стварају осећај прозрачности и непостојаности, рефлектујући тако несталност и флуидност људских мисли и снова“.⁴³

Визуелни став *Собареве мейле* има веома значајну улогу у конципирању самог сценског извођења, те преношења суштине несвесног, ипчитаног из Ристићевог и Милојевићевог дела – што уз кореографска/редитељска ткања дозвољава учењавање нових значењских нивоа. Радећи на балету *Собарева мейла*, Илић наглашава снагу музике, прати звучну слику одбацујући наратив, и све илузије које Ристићев текст ствара сажима у један концепт. „Сваки од играча може бити сваки од ликова који се јављају у делу ... зато и костим тежи футуристичкој униформи ратника, бришући пол и род.“⁴⁴ Стилизована ливреја са дворедим копчањем широког пеша постаје универзални костим извођача, те кроз покрет тка ликове и наратив балета. „Костими направљени од плавог ланеног платна модификација су фрака и наглашавају надреалистичку атмосферу као и униформност и флуидност идентитета. Исто тако, маске од љубичастог перја на очима извођача додају елемент мистерије и сновиђења, стварајући тако упечатљив визуелни идентитет који повезује унутрашњи свет ума са спољашњим светом извођача.“⁴⁵ Маске су битан еле-

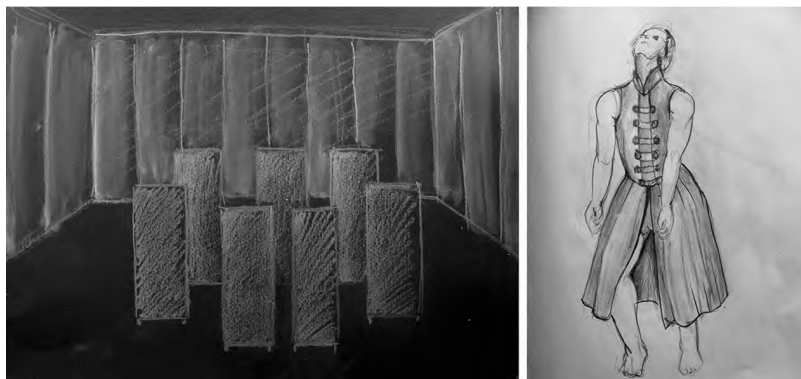
41 Из личне преписке са Арнаутовић Стјепановић, 1. марта 2024. године.

42 То је био сценографски „оквир“ у коме су се десила оба балета.

43 Из личне преписке са Арнаутовић Стјепановић, 1. марта 2024. године.

44 Из *on-line* разговора с Александром Илићем уприличеним зарад истраживања 14. марта 2024.

45 Из личне преписке са Арнаутовић Стјепановић, 1. марта 2024. године.



Скице сценографије и костима С. Арнаутовић за балет
Собарева метла, 2012.

мент изједначавања актера, за разлику од Дероковог става. Костим и маске бришу/неутралишу пол/род, индивидуалност извођача (за разлику од извођења из 1983. године), стварајући утисак андрогиности.⁴⁶ Униформисањем актера постиже се ефекат умножавања, мултипликације, кроз костим и огледалску стварност на сцени. „Плесачи пантомимски, као кроз неку врсту кореодраме, публици покушавају да предоче стања ликова у којим се они налазе – сви су били све и група делује као појединац.“⁴⁷ Илић и Арнаутовић Стјепановић избегавају временске и просторне одреднице, посматрајући *Собареву мейлу* у актуалном тренутку.

Ако се направи паралела са извођењем из 1983. године, очигледна је потреба оба аутора (Драговић и Арнаутовић Стјепановић) да се у извођачки простор уведе огледало – као значајан симбол и оптички елемент визуелног. Огледало је, према Ристићевом тексту, последњи спас који песник дарује Хипнотизеру, којим сам себе побеђује, те се мири са животом и са смрћу. За разлику од великог статичног огледала са растопљеним далијевским сатом, Арнаутовић Стјепановић у простор уводи кинетички декор, огледалске кулисе које се покрећу захваљујући манипулацијама плесача. „Извођачи користе параване као својеврсне мобилне рефлекторе који преносе сложене емоционалне и менталне процесе кроз покрет и позицију. Њихово кретање у простору симболизује унутрашње путовање ума и трагање за идентитетом, док се огледала на параванима одражавају као симболичко суочавање са сопственим несвесним.“⁴⁸ Одраси публике бивају интегрисани у огледалски

46 Вера Обрадовић Љубинковић андрогиност физичког изгледа и андрогиност игре тумачи „као несвесно ритуално понашање које развијени *Hi-tes* урбани свет, од природе отуђен, враћа у мистично јединство апсолутне космичке хармоније, у уједињене супротности. Видети: Обрадовић, В. Разликовање савремене од традиционалне естетике и игре, у: *Актуелности и будућности естетике: зборник радова*, приредила Драшкић Вићановић, И. (2015), Београд: Естетичко друштво Србије, стр. 345–356.

47 Из on-line разговора с Александром Илићем уприличеним зарад истраживања 14. марта 2024.

48 Из личне преписке са Арнаутовић Стјепановић, 1. марта 2024. године.

декор, као неки значењски трећи план, у ком гледалац поред актера налази своју слику у виртуелном огледалском простору и на нов начин бива сегментом извођења. Огледалска другост – понекад тако блиска и позната – постаје одраз унутарњег света и трагања у лавиринту спознаја. Илић затвара круг, јер „публика посматра извођаче и саму себе у огледалу, неко њих посматра, на крају... све се враћа у зеницу ока које се (као пројекција) налази у поду, гледа лево и десно – као закључак“⁴⁹.



Фотографије извођења балета *Собарева метила* кореографа А. Илића – Опера и Театар Мадленијанум, 2012.

Битан сегмент визуелности *Собарева метила* Илића и Арнаутовић Стјепановић је боја. Доминантним коришћењем плаве у дизајну светла/пројекцији и костиму подстиче се посматрачев доживљај ка симболичком корпусу примене ове боје. Имагинација, сензитивност, неспутаност, флуидност – само су неке од аспеката плаве која, тако наглашена, постаје битна смерница читања визуелног текста. „Плаво светло које обасјава сцену додатно појачава атмосферу мистерије и унутрашњег света ума. Видео-пројекције на поду додају додатну димензију простору, стварајући илузију дубине и непрекидног кретања, што одражава ток несвесних мисли и асоцијација. Овај елемент такође омогућава гледаоцима да доживе својеврсну интеракцију са сценским простором, продубљујући њихово искуство.“⁵⁰ Потенцирање значењских нивоа ове боје, од дубоких нијанси до светлих тонова у костимима балерина, јесте доминанта.

Високо естетизована, ликовно прочишћена, сведена и значењски снажна визуелност остварења Илића и Арнаутовић Стјепановић открила је сасвим ново лице балета *Собарева метила*. Естетика отуђења савременог човека суптилно је проткана кроз целокупно извођење. „Кроз овај комплексан спој покрета, симбола и

49 Из on-line разговора с Александром Илићем уприличеним зарад истраживања 14. марта 2024.

50 Из личне преписке са Арнаутовић Стјепановић, 1. марта 2024. године.

сценске естетике, психолошки балет јаве и сна отвара врата ка дубинама људске психе, нудећи гледаоцима путовање кроз лавиринт несвесног ума и сложене процесе идентитета, стварајући искуства која трансцендирају границе стварности и снова.⁵¹

Закључак

Први надреалистички балет компонован у Србији, *Собарева мејла* Милојевића и Ристића, од првог извођења 1923. године до данас имао је три по свему различите музичко-сценске интерпретације које су креирала три тима на себи својствене начине, у духу времена у којима су настале, те у складу са стваралачким интенцијама и уметничким стремљењима створиле значајна остварења вредна пажње публике и критике. Прво и премијерно извођење *Собареве мејле* десило се у оквиру бала *Хиљаду и друја ноћ*, иза кога је остало мало материјалних трагова – како о кореографском уобличењу Исаченко и Пољакове, тако и о визуелном ставу који је спровео Дероко. О овом изузетном авангардистичком експерименту у оквиру бала *Хиљаду и друја ноћ* остала је да сведочи једна фотографија из новинског чланка (на којој су учесници балета) и једно графичко решење програма који је Дероко креирао за ово извођење. Упориште у уметничком изразу Дероко налази у дадаизму – у третману простора и костима, уз интенционално увођење игре под маском и могуће коришћење колористичке палете јарких боја својствене његовом ликовном сензибилитету током целокупног стваралачког опуса.

Телевизијска адаптација *Собареве мејле* из 1983. године рађена за ТВ Београд у кореографији Логунова, режији Драгић, и сценографији и костимима Драговић, остала је сачувана, те је и данас доступна захваљујући дигитализованом запису Радио-телевизије Србије. Ово остварење креирано у „златном периоду“ развоја овог медија код нас понудило је озбиљну продукцију која је настојала да начини адаптацију балета-гротеске, чиме је обележено шездесет година од његовог првог извођења. Ослањајући се на наратив понуђен у Ристићевом тексту, сценографски концепт базиран је на уметности надреализма. Драговић вешто инкорпорира најзначајнија ликовна дела овог правца у јединствен свет у коме се појављују ликови поникли у песниковој глави. Костими формом, бојом, текстурама значењски обликују карактере и јасно раздвајају ликове из јаве и маште. Костимографски став комбинује авангардну прошлост и дух осамдесетих, пажљиво истичући/подржавајући стил и наратив извођења.

Последња верзија *Собареве мејле* у кореографији Илића и визуелном концепту Арнаутовић Стјепановић премијерно је изведена у оквиру IX Београдског фестивала игре 2012. године као музичко-сценски пројекат Музиколошког друштва Србије и Опере и театра *Магленијанум*. За разлику од претходних остварења, балет по први пут бива изведен на сцени једне позоришне куће – на Малој сцени *Магленијанума*. За разлику од ранијих верзија, Илић и Арнаутовић Стје-

⁵¹ Исто.

пановић свој уметнички израз не траже у наративу који нуди Ристићев текст, већ база за успостављање уметничког става постаје искључиво музичка подлога. У сценски простор Арнаутовић Стјепановић уводи покретне огледалске кулисе којима манипулишу извођачи. Огледалска слика ствара оптичке клонове актера и публике, обједињавајући их у извођачком чину сценске стварности. Униформни костими извођача истичу андрогиност, неутралишући пол и род. Колорит сцене и костима, светла и пројекције – у потентно плавим нијансама, истиче значењске нивое мисаоног, истражујући просторе ума. Високо естетизована, сведена и значењски снажна визуелност остварења Илића и Арнаутовић Стјепановић открила је ново лице балета *Собарева мейла*.

Три горепоменуте реализације балета *Собарева мейла* јесу вредна и значајна музичко-сценска остварења веома различитих стваралачких рукописа. Свака инсценација изнова јој је дала живот у који је учитан траг времена (прошлости и садашњости), кроз специфичне поетике и естетике уметничких трагања за сценском стварношћу. Балет Милојевића и Ристића представља значајно културно наслеђе српске авангарде и јединствено уметничко дело које ни данас не губи на актуелности и потенцијалности за нове стваралачке интерпретације и нова уметничка читања.

ЛИТЕРАТУРА:

- Andrei, E. Dada's "Approximate Man": A Portrait of Tristan Tzara by Marcel Janco, 16.05.2020., 11.04.2024., <https://smarthistory.org/portrait-tristan-tzara-1919-marcel-janco/>
- Аноним, (1923) Служитељева метла, *Прејород* бр. 3. март 1923, Београд: Милан Ђ. Радосављевић.
- Вујановић, А. Avangarda i izvođačke umetničke prakse, u: *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek. Tom 1. Radikalne umetničke prakse*, priredio Šuvaković, M. (2010), Beograd: Orion art, Katedra za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti.
- Димитријевић, С. Traganje za novim likom, 15.05.2019., 26.2.2024., <https://vreme.com/kultura/traganje-za-novim-likom/>
- Драговић, Г. (2017) *100 представа балета и уметничке игре наших времена*, Београд: Орион арт.
- Јовић, Б. (2013) Заумна Шехерезада: о београдским и париским (авангардним) баловима између два рата, *Музикологија* бр. 14, Београд: Музиколошки институт САНУ.
- Јовић, Б. Карневализација и српска авангарда: београдска сретењска „Баханала” 1923. године, у: *Карневализација у српској књижевности* (2018), Београд: Међународни славистички центар.
- Межински Миловановић, Ј. (2020) *Радови Александра Дерока у Уметничкој збирци Српске академије наука и уметности*, Београд: САНУ, стр. 34.

- Милановић, Б. Собарева метла, 23. 03. 2024., <https://operatheatremadlenianum.com/sobareva-mella>
- Милин, М. (2006) Етапе модернизма у српској музици, *Музикологија* бр. 6, Београд: Музиколошки институт САНУ.
- Обрадовић, В. Разликовање савремене од традиционалне естетике игре, у: *Актуелности и будућности естетике: зборник радова*, приредила Драшкић Вићановић, И. (2015), Београд: Естетичко друштво Србије, стр. 345–356.
- Поповић, Р. (1984) *Дероко и други о њему*, Београд: Туристичка штампа.
- Свирчев, Ж. (2018) *Авангардистицизме*, Београд: Институт за књижевност и уметност; Шабац: Фондација „Станислав Винавер“.
- „Собарева метла“, видео-запис: снимак балета ТВ Београд, 1983., <https://www.youtube.com/watch?v=g1nVsj7HE1E>
- Стефановић, А. Музичко-сценска дела Милоја Милојевића, у: *Српска музичка сцена*, приредила Матовић А. и др. (1995), Београд: Музиколошки институт САНУ.
- Subotić, I. Istorijske avangarde: dadaizam-zenitizam-nadrealizam, 27. 02. 2024., http://www.art.rs/sr/1573_istorijske_avangarde_dadaizam_zenitizam_nadrealizam/
- Šantić, J. (1999) Duh i telo, *Orchestra* br. 12, Београд: Propaganda.

Milica Đurov, associate professor

University of Arts in Belgrade,
Faculty of Applied Arts – Department of Scenography, Belgrade

THE VALET'S BROOM – VISUAL CONCEPTS

Abstract: “The Valet’s Broom”, by composer Miloje Milojević and librettist Marko Ristić, is considered to be the first surrealist ballet created in Serbia, and it testifies of an early avant-garde achievements of the Serbian art scene. The premiere of this “ballet-grotesque in one act” took place on February 16, 1923, as part of the ball *The Thousand and Second Night* at the Kasina Hotel in Belgrade – choreographed by Klavdija Isachenko and Jelena Polyakova, in set and costume designs by Alexander Deroko. Although this production did not leave behind enough material traces of visual aspects of the play, it allows the examination of possible links with the world’s avant-garde movements, as guidelines of Deroko’s artistic expression. The television version of “The Valet’s Broom” from 1983, choreographed by Vladimir Logunov, in set design and costumes of Jasna Dragović, directed by Milica Dragić, erases the ephemerality of the theatrical act. This performance of the postmodernist artistic wave, relies on the art of surrealism in the development of the stage design, and forms a specific visual and conceptual structure of the ballet. The third version of “The Valet’s Broom”, choreographed by Aleksandar Ilić and visual concept of Snežana Arnautović Stjepanović, brings new aesthetics and poetics to the performance. It was premiered as part of

the music-stage project of the Musicological Society of Serbia in cooperation with the Opera and Theatre Madlenianum, as part of the 9th Belgrade Dance Festival in 2012. This was also the first performance in the space of the theater house, on the Small Stage of the Madlenianum. The goal of this research is comparative analysis of the peculiarities of the visual attitudes of the three musical-stage performances of the ballet “The Valet’s Broom“, in the context of the artistic trends of the time in which they were created.

Key words: *The Valet’s Broom, Miloje Milojevic, Marko Ristic, Aleksandar Deroko, Jasna Dragovic, Snezana Arnautovic Stjepanovic*