

UNIVERZITET UMETNOSTI U BEOGRADU
FAKULTET DRAMSKIH UMETNOSTI

Doktorske studije
Dramske i audio-vizuelne umetnosti



Doktorski umetnički projekat:

Režija Glukove opere *Orfej i Euridika*
u svetlu Eleusinskih misterija

Autor:

Aleksandar M. Nikolić

Mentor:

Svetozar Rapajić, profesor emeritus

Beograd, oktobar 2022.

Nezahvalan je onaj koji poriče da je dobio ikakvu ljubaznost i uslugu koja mu je darovana; nezahvalan je onaj koji to sakrije; nezahvalan je onaj koji ništa ne uzvrati za to; a najviše je nezahvalan onaj koji to zaboravi.

Seneka Mlađi

Veliki je broj onih kojima osećam želju da zahvalim nakon što su ovo istraživanje i predstava (formalno) privedeni kraju - to me ispunjava velikim osećanjem radosti i ljubavi.

Na prvom mestu moram da izrazim zahvalnost, poštovanje i ljubav svojim roditeljima, Miri i Dr Milojku Nikoliću, kojima i posvećujem ovaj rad. Kontrapunkt njihovih komplimentarnih talenata i uticaja, ali i unisonost u volji i posvećenosti prilikom praktične izrade rada su mi bili od neizmerne pomoći. Moja majka je bila prvi sagovornik i gotovo koautor ideje o spoju Eleusinskih misterija i Glukove reformisane opere, kao i razmatranju njihove važnosti za publiku danas. Zadojila me je svojom ljubavlju prema antici od najranijeg detinjstva. Njena spartanska energija, oštro kritičko razmatranje, te duhovno i umetničko nadahnuće su ovo putovanje učinili uzbudljivim podvigom- na njemu me je pratila, kao Nika na ramenu, od početka do kraja. Atinsko obrazovanje, mudrost i sistematičnost mog oca su bili vodiči kroz lavirint stvaranja praktičnog i teoretskog rada. Bivajući učesnikom/ svedokom njegovog doktorskog istraživanja kada sam bio dete, sada sam mu predavao poglavlja na čitanje ili pokazivao scene iz predstave, da bismo zajedno razmatrali njihove slabe tačke i pronalazili rešenja. Duhovna i praktična podrška mojih roditelja su neizmerne- kako prilikom rada na Orfeju i Euridici, tako i na svim umetničkim podvizima do sada.

Filip i Katarina, moj brat i snaja, su bili inspirativni sagovornici, te velika praktična i moralna podrška. Ova dva mlada intelektualna bića, velike mudrosti i duhovnosti, su zajedno sa mnom promišljala teme života, smrti, smisla postojanja, etike, estetike, erosa, duhovnosti, a naša porodična okupljanja su bila najuzbudljivije umetničke laboratorije koje su stimulisale rast ove predstave, gde su se razvijali idejni planovi predstave, ali i praktična scenska rešenja.

Zahvalnost muzi, odnosno posveta muzi, upisana je kroz celu predstavu. Etičke spoznaje i estetska oblikovanja predstave nastala su zahvaljujući Jeleni Vlahović, prvakinji Beogradske opere, kroz naša iscrpna dugogodišnja razmatranja tema kojima se predstava bavi. Strastveni i neumorni sagovornici, istraživači i prijatelji, zajedno smo proučavali tomove umetničke, naučne i stručne literature, zajedno tumačili partituru, orkestraciju, značenje modulacija i ritma kod Gluka, značenje melodijske linije, promene harmonija i slično. Pre nego što su postavljene pred operski ansambl sve scene su odigrane pred njom, na maketi. Učinila je rad najvećim zadovoljstvom i radošću- muza tako i inspiriše, uz nju umor ne postoji.

Veliku zahvalnost dugujem Mileni Petrović, (kao i celoj porodici Petrović) na nesebičnoj pomoći u praktičnoj realizaciji rada, ali i svih radova do sada- od početka školovanja, do *Orfeja i Euridike*. Biti Euridika u Orfejevoj svakodnevnici je teže nego sići u Had. Hvala na beskrajnoj požrtvovanosti, strpljenju i inspiraciji.

Intelektualna figura koja je najsnažnije obeležila moje obrazovanje je profesor emeritus Svetozar Rapajić. Dugujem mu beskrajnu zahvalnost na daru čudesnog ključa za analizu i konstrukciju dramskog dela tokom osnovnih studija, kojem se uvek vraćam u radu, a trudim se da ga dalje prenesem na svoje studente i druge mlade umetnike. Oni koji su sada moji studenti sami bivaju fascinirani profesorovim “magičnim ključem”. Na doktorskim studijama vodio me je kroz najdublje spoznaje opere i baleta, te probudio u meni fasciniranost teatrom sinteze i svesno opredeljenje da mu se posvetim u budućnosti. Iako su profesorove sistematičnost, preciznost, analitičnost, erudicija i logika neprocenjive tokom rada na doktoratu sam shvatio koliko se sva ova sredstva racija na najvišem nivou predaje znanja pretvaraju u pravi magijski proces. Bio sam čarobnjakov učenik. Posebno zahvaljujem profesoru na strpljenju.

Veliku zahvalnost dugujem redovnom profesoru Branislavi Stefanović sa kojom rad na umetnosti režije ne prestaje poslednjih 15 godina. Mnoge tajne poetike i estetike režije spoznajem zahvaljujući njoj i njenom posebnom metodu. Naš rad nikada nije prestao, a vremenom je postao prijateljstvo i “saučesništvo”.

Do praktične realizacije ovog velikog projekta u Narodnom pozorištu u Beogradu došlo je zahvaljujući prvakinji Nacionalnog teatra Jasmini Trumbetaš Petrović. Predstava se dogodila za vreme njenog mandata na poziciji direktora Opere. U ovom projektu je učestvovalo više stotina ljudi u vrlo teškim okolnostima pandemije. Pored zahvalnosti na ukazanom poverenju, nikada neću zaboraviti srčanost, mentalnu sargu i čvrstinu ove velike dame pri rvanju sa Scilama i Haribdama operskog teatra.

Najprirodniji i najinspirativniji materijal za stvaranje scenske Euridike je bila prvakinja Opere Snežana Savičić Sekulić. Naš zajednički rad na desetinama operskih heroina je počeo pre 15 godina, ali on i dalje traje. Vezuju nas paralelni umetnički staž, poverenje, blizak senzibilitet i sistem vrednosti. Dr Sofiji Pižurica (*dottorossa arogante*), prvakinja opere NP, i ja smo takođe povezani na sličan način poslednjih 15 godina kontinuiranog rada na različitim inteligentnim antiheroinama, đavolicama i drugim nečastivim bićima, čije upečatljivo tumačenje ova gospođa tek u manjoj meri duguje meni, ali ja njoj dugujem veliku zahvalnost na našem celokupnom radu do sada. Našem mladom Orfeju, Jani Cvetković, pripada nadimak “Princ” zbog pokazanih najplemenitijih moralnih načela i neizmernog umetničkog talenta. Solistkinjama Baleta Ivi Ignjatović (Persefona) i Dragani Nedić (Morfej) iskazujem duboko poštovanje i zahvalnost za strpljenje, podršku, angažman, radost stvaranja i razumevanje tanane veze između opere i baleta koju smo morali da izvajamo zajedno. Ani Milićević (inspicijentu predstave) i Katarini Grčić Nikolić (kostimografu predstave), koje su moji saborci u najdramatičnijim trenucima stvaranja predstava poslednjih petnaest godina, zahvaljujem od sveg srca- da nije bilo njih dve nikada ne bih došao do ovog stupnja karijere, niti bi u karijeri bilo onih predstava koje su za nju bile ključne i presudne. Ana i Katarina su od najproduktivnijih, najsavesnijih i najodanijih saradnika koje sam ikada imao.

Uz od srca zahvaljujem Horu i Baletu Narodnog pozorišta u Beogradu, koji su verni i inspirativni saradnici više od decenije. Ovi ansambli su me naučili čvrstini i dali mojim

radovima poseban pečat.

Završiću pominjući još par ličnosti bez kojih ovog istraživanja i predstavene ne bi bilo, a ni mog rediteljskog rada uopšte. Hvala Dr Vesni Dinić – Miljković: poslednjih 20 godina obrađujemo različite teme u umetnosti, analiziramo zajedno, istražujemo, kritički razmatramo, razvijamo alate i/ili korigujemo radove. Njeno veliko iskustvo, brilijantan um i veština su neizmerno pomogle u oblikovanju ovog rada. Zahvaljujem Mr Ani Bauk - Karon uz koju sam poslednjih 20 godina razvijao estetiku i etiku svog celokupnog rada u teatru. Beskrajni sati koji su uloženi u mnoge nacрте, planove i ideje o predstavama su nastali u saradnji sa gospođom Bauk - Karon, te su mnoga naša stara rešenja pronašla svoje otelotvorenje upravo u *Orfeju i Euridici*. Hvala na svim satima i beskrajnoj energiji uloženoj u zajednička promišljanja. Dugujem zahvalnost gospođi Lili Perović - Rulije i gospodinu Tomasu Rulije: nema ni jednog ozbiljnijeg rada koji sam uradio, a da nije započeo u njihovom prisustvu i u njihovom domu. Podnosili su dostojanstveno najpaklenije faze stvaranja predstave- od maratonskih izlaganja svih detalja mojih inscenacija, rediteljskih zebnji i zanosa, pa sve do nepodnošljive buke u ranim jutarnjim satima tokom praktičnog smišljanja scena. Lilino interesovanje i podrška za temu rada, te senzibilitet za vizuelno su u mnogome zaslužni za ovu predstavu. Zahvaljujem gospođi Ivani Petrović koja je sa mnom i demonima mojih predstava delila sličnu sudbinu kao i gospoda Rulije i gospođa Bauk- Karon. Gospođa Petrović je u ključnim momentima davala konkretna rešenja za mnoge scenske nedoumice i u mnogome pomogla reditelju konkretnim odgovorima na pitanja, te svim predstava, a posebno *Orfeju i Euridici* i *Faustu* dala konkretnu vezu sa svetom realnosti. Zahvaljujem gospodinu Marku Mitroviću na mnogim satima uložanim u praktičnu realizaciju ovog rada, korekturu i lekturu rada, te veliku požrtvovanost prilikom izrade ovog rada. Posebno zahvaljujem svom dragom studentu Nikoli Pavloviću, mladom koreografu i konceptualnom umetniku, koji je od mene učio o “starom svetu”, ali koji je mene učio o “novom svetu”, koji je uvek bio inspirativni kolega, važni sagovornik o ovoj predstavi, velika podrška, u isto vreme i naslednik i uzor, veliki prijatelj i umetnički saborac koji je u ključnom momentu inicirao rad na *Orfeju i Euridici*.

Hvala Malom pozorištu Duško Radović i Operi Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu, koji su imali razumevanje i ljubav prema meni- moj rad u ove dve kuće najvišeg renomea (u jednoj na mestu direktora, u drugoj na mestu reditelja opere) zahtevao je potpunu posvećenost. Međutim, oba teatra su imala veliko razumevanje i podršku za vreme koje sam morao da posvetim radu na *Orfeju i Euridici*. Bodrili su me, hrabрили, pomagali- gurali me napred, a sa toliko snažnih umetničkih ličnosti koje stoje iza Vas svaki podvig postastaje dosežan.

Najdublju zahvalnost dugujem svojim učiteljima i prijateljima Gluku, Kalcabidiđu, Fisliju, Orfeju, Euridici, Persefoni, Hadu i Morfeju.

Na samom kraju, odnosno početku, odajem hvalu Amoru/ Erosu, prvorođenom i svemogućem, čiji sam najverniji sledbenik i svedok.

SADRŽAJ

| | |
|---|----|
| I UVOD | 11 |
| 1.1. Predmet istraživanja i umetnički cilj rada | 13 |
| 1.2. Pojmovno hipotetički okvir | 15 |
| 1.3. Osnovni pojmovi | 16 |
| II POETIČKI I TEORETSKI OKVIR | 17 |
| 2.1. Ritual i/ili predstava: Od Misterije do Gluka | 17 |
| 2.2. Misterija i savremeni čovek: Očajanje u odsustvu čuda | 19 |
| 2.3. Eleusinske misterije: Tajne oplodnje, smrti i rođenja | 21 |
| 2.4. Mit o Orfeju: Paradoks o tvorcu Eleusinskih misterija | 29 |
| 2.5. Gluk: Reforma ili/i sublimacija? | 34 |
| 2.6. Terapeutska moć teatra sinteze | 43 |
| III METODE ISTRAŽIVANJA | 45 |
| IV ANALIZA PRAKTIČNOG RADA | 51 |
| 4.1. Komparativni prikaz strukture i značenja scena <i>Orfeja i Euridike</i> : originalna verzija | 51 |

| | |
|--|-----|
| iz 1762. (predložak) i beogradska postavka iz 2021. (predstava) | |
| 4.2. Tema i ideja predstave | 70 |
| 4.3. Umesto fabule: Inicijacija u Eleusinskim misterijama kao inspiracija za novu fabulu u predstavi <i>Orfej i Euridika</i> | 73 |
| 4.3.1. Rediteljska konstrukcija Orfejeve inicijacije u predstavi | 75 |
| 4.3.2. Rediteljska konstrukcija Euridikine inicijacije u predstavi | 78 |
| 4.4. Događaj: Amorov trijumf | 81 |
| 4.5. Likovi | 86 |
| 4.5.1. Solisti | 87 |
| 4.5.1.1. Orfej | 87 |
| 4.5.1.2. Euridika | 100 |
| 4.5.1.3. Amor | 113 |
| 4.5.1.4. Persefona | 119 |
| 4.5.1.5. Morfej | 124 |
| 4.5.2. Grupni likovi | 125 |
| 4.5.3. Likovi izraženi kroz lutkarstvo i teatar objekata | 131 |
| 4.5.3.1. Tanatos | 131 |
| 4.5.3.2. Kerber | 134 |
| 4.5.3.3. Duše mrtvih – leptiri | 134 |
| 4.5.3.4. Lira i Lovorov venac | 135 |
| 4.6. Žanr: Parabola u muzičkom teatru sinteze | 136 |
| 4.7. Stil predstave: Onirično u <i>Orfeju</i> - od sanjrenja, do košmara | 140 |

| | |
|--|-----|
| 4.8. Prostor predstave: Teatar ili hram? | 145 |
| | |
| V ZAKLJUČAK | 149 |
| 5.1. Umetničko- istraživački doprinos | 149 |
| | |
| VI SPISAK LITERATURE | 151 |
| | |
| VII PRILOZI | 155 |
| 7.1 Iz programske knjižice: učesnici predstave | 155 |
| 7.2. Plakat predstave | 156 |
| 7.3. Vizuelne inspiracije: polazišna tačka za građenje mikrokosmosa predstave | 157 |
| 7.4. Prilozi iz likovnih umetnosti | 182 |
| 7.5. Teatarsko i misteriozno u slikarstvu Hajnriha Fislija (1741- 1825.) kao inspiracija za postavku Glukove opere <i>Orfej i Euridika</i> | 186 |
| 7.6. Rediteljske skice: unutrašnji dijalog | 194 |
| 7.7. Dijalog između reditelja i ansambla: Režija Glukove opere <i>Orfej i Euridika</i> u svetlu Eleusinskih misterija | 200 |
| | |
| VIII BIOGRAFIJA AUTORA | 212 |

Režija Glukove opere *Orfej i Euridika* u svetlu Eleusinskih misterija

Abstrakt

Predmet umetničko-istraživačkog rada “Režija Glukove opere *Orfej i Euridika* u svetlu Eleusinskih misterija” je praktična primena estetike, etike i poetike Eleusinskih misterija, te njihovog terapijskog i duhovnog uticaja na pojedinca i zajednicu kroz Glukovu reformisanu operu *Orfej i Euridika*, delo velike poetske snage i u svojoj osnovnoj ideji primer teataru sinteze. Kroz teatrološke, muzikološke, analitičke, komparativne, istorijske i druge metode istraživanja je izgrađena specifična nova umetnička paleta sredstava koja je bila od suštinske važnosti reditelju, dirigentu, koreografu, scenografu, kostimografu i dizajneru svetla, a koja je preko reditelja i ostalih umetničkih rukovodilaca preneti solistima opere, horu, baletu, animatorima i orkestru, koji su ih dalje praktično primenili u izvođačkoj umetnosti, te gledaoca u našem opernom teatru sinteze doveli u specifičnu situaciju mista, posvećenika, mislioca koji doživljava katarzu. Koherentan scenski jezik predstave *Orfej i Euridika* je bio zasnovan upravo na istraživanjima konkretnih potencijala i izražajnih sredstava fenomena Eleusinskih misterija i Glukove reformisane opere.

Ova sredstva komuniciraju sa gledaocem jezikom koji je univerzalan i blizak svakom pojedincu u zajednici, te omogućava duboko povezivanje gledaoca sa predstavom i visoku emotivnu involviranost u nju. Iako su u pitanju Misterije, akcent je na demistifikaciji, terapijskom rasterećenju, duhovnom miru i zadovoljstvu. S obzirom da se radi o praksama starim od nekoliko stotina do nekoliko hiljada godina taj jezik i ta izražajna sredstva moraju biti transponovana da bi zadovoljila potrebe savremenog gledaoca. Univerzalnost i svestremenost svakako jesu jedan od zadataka naše scenske postavke kao što i sam Gluk potencira u svom radu, a Misterije u svojoj poruci. Praktična primena zaključaka umetničko-istraživačkog rada ima za cilj da praktično služi našoj postavci *Orfeja i Euridike* koja odgovara na probleme i pitanja savremenog gledaoca, sada i ovde. Paleta sredstava koju smo kroz istraživanje razvili odvodi savremenog gledaoca (koji jeste individualist i homeocentrični Orfej) u predele kolektivnog nesvesnog i arhetipskog, duhovnog, misterioznog, nedokazanog (kao što to fon Trir čini u svojoj *Antihristu*), što jeste jedan od osnovnih ciljeva ovog naučno-umetničkog istraživanja.

Pronalazak jasnih komunikacijskih kodova sa publikom, koju su autor predstave, umetnički saradnici i izvođači usvojili i primenili u postavci predstave, imaju za cilj da celokupan sadržaj istraživanja ima stvarnu praktičnu primenu i terapeutsku funkciju za gledaoca.

Ključne reči: Eleusinske misterije, misterija, ciklus života, terapeutsko, opera, sinkretizam u umetnosti, teatar sinteze, Orfej i Euridika, Amor i Persefona, Kristof Vilibald Gluk

Istraživačko-umetnička oblast: dramske i audio vizelne umetnosti

Uža istraživačko-umetnička oblast: operska režija

Direction of Gluck's opera *Orpheus and Eurydice* in the light of the Eleusinian mysteries

Abstract

The subject of artistic-research thesis "Direction of Gluck's opera *Orpheus and Eurydice* in the light of Eleusinianmysteries" is a practical application of aesthetics, ethics and poetics of the Eleusinian Mysteries and their therapeutic and spiritual impact on individual and community through Gluck's reformed opera *Orpheus and Eurydice*, a piece of great poetic power and in its fundamental idea an example of a theatre of synthesis. Through theatrological, musicological, analytical, comparative, historical and other methods of research, a specific new range of artistic means was build, of crucial importance to the director, conductor, choreographer, set designer, costume designer and lighting designer, which, through the director and other artistic collaborators, was conveyed to the opera soloists, the ballet ensemble, animators and orchestra, who further practically applied it in their respective performing arts and brought the spectators in our opera theatre of synthesis to a specific situation of a mystes, an initiate, a thinker experiencing catharsis. Coherent stage language of the production of *Orpheus and Eurydice* was founded on the very research of concrete potentials and expressive means of the phenomenon of the Eleusinian mysteries and Gluck's reformed opera.

These means communicate with spectators through a language that is universal and familiar to each individual within community, and enablespectators'profound connection with the performance as well as a high level of emotional involvement in it. Even though these are Mysteries, the accent here is placed on demystification, a therapeutic release, spiritual peace and contentment. Considering the practices in questions are several hundred to several thousand years old, the language and means of expression must be transposed in order to meet the needs of a contemporary spectator. Universality and agelessness, as Gluck himself insists on in his work and the Mysteries do in their message, certainly are one of the objectives of our staging. Practical application of conclusions of the artistic-research work has an objective to serve our staging of *Orpheus and Eurydice*in a practical way, responding to issues and matters relevant for contemporary spectators, here and now. The range of means developed through the research leads a contemporary spectator (an individualist and a homocentric Orpheus) to areas of

collective unconsciousness and those of the archetypal, spiritual, mysterious, unevidenced (similar to what Von Trier does in his *Antichrist*), which indeed is one of the main goals of this scientific and artistic research.

Finding clear codes of communication with the audience, adopted and carried out in the staging by its author, artistic collaborators and performers, has the objective of making the overall content of the research achieve actual practical application and a therapeutic function for the spectator.

Keywords: *Eleusinian Mysteries*, life cycle, therapeutic, opera, syncretism in art, Synthesis Theatre, Orfeo ed Euridice, Amor and Persephone, Christof Willibald Gluck

Artistic research area: dramatic and audiovisual arts

Specific artistic research area: opera directing

I UVOD

Predmet umetničko-istraživačkog rada “Režija Glukove opere *Orfej i Euridika* u svetlu Eleusinskih misterija” je praktična primena estetike, etike i poetike Eleusinskih misterija, te njihovog terapijskog i duhovnog uticaja na pojedinca i zajednicu kroz Glukovu reformisanu operu *Orfej i Euridika*, delo velike poetske snage i u svojoj osnovnoj ideji primer teatarne sinteze. Kroz analitičke metode istraživanja je izgrađena specifična nova umetnička paleta sredstava. Na prvom mestu u pitanju je istraživanje preciznog izraza izvođača, odnosno stila koji je s jedne strane oblikovan strukturom matematički precizne muzičke forme, a s druge je omeđen smislom tekstualnog iskaza, elementima psihologije, te idejom celog dela, dok je s treće uslovljen osnovnom događajnošću, sukobom, fabulom, i sl. Baveći se ovim pitanjem istraživali smo sintezu prevanja, teksta, pokreta, glumačkog izraza objedinjujući ih stilski našom zamišljenom rekonstrukcijom elemenata Eleusinskih misterija. Rekonstrukcija je svakako označena kao “zamišljena”- iako se zasniva na činjenicama i istorijskim dokazima, ona nam je ipak najvećim delom nemoguća u nedostatku podataka. Ipak, i takva zamišljena rekonstrukcija izvođačke prakse Misterija, ili tačnije inspirisana njima, a koja je dosledno, logično i disciplinovano sprovedena, dovoljna je za jasno usmerenje i ujednačeno rediteljsko oblikovanje celog ansambla (a u teatru sinteze ansambl su soliti, hor, balet, animatori, ali i svetlo, zvuk, muzika i prostor). Inspiracija Misterijama nas je u rediteljskoj postavci vodila u visok stepen stilizacije i sinteze glume, prostora, kostima, koreografije, tražeći svoje uporište u ritual i svim njegovim odlikama. Naša sredstva, proistekla iz Eleusinskog kulta su bila od suštinske važnosti reditelju, dirigentu, koreografu, scenografu, kostimografu i dizajneru svetla, i koja je preko reditelja i ostalih umetničkih rukovodilaca preneti solistima opere, horu, baletu, animatorima i orkestru, a koji su ih dalje praktično primenili u izvođačkoj umetnosti i gledaoca u našem opernom teatru doveli u specifičnu situaciju mista, posvećenika, mislioca koji doživljava katarzu. Koherentan scenski jezik predstave *Orfej i Euridika* je zasnovan na istraživanjima potencijala i izražajnih sredstava fenomena Eleusinskih misterija i fenomena Glukove reformisane opere: mistične svetlosti u sadejstvu sa muzikom, koreografije u sadejstvu sa repetativnim poetskim tekstom, likovnosti scenografije u sadejstvu sa bojama u orkestraciji, velikih pokreta scenskih elemenata u korelaciji

sa muzičkim krešendom, antirealističke glume u korelaciji sa muzičkim oblikom, itd...

Ova sredstva komuniciraju sa gledaocem svesno kreiranim, ali univerzalnim jezikom bliskim svakom pojedincu u zajednici, jer ona imaju direktan koren u ritualu, te omogućavaju duboko povezivanje gledaoca sa predstavom i visoku emotivnu involviranost u nju. Nova umetnička sredstva izražavanja su bila put za nova tumačenja na idejnom i značenjskom planu dela. Iako su u pitanju misterije, akcenat je na demistifikaciji, terapijskom rasterećenju, duhovnom miru i zadovoljstvu. Kao što naturalistička drama može biti potpuno nerazumljiva, tako je ritualni obrazac učesniku/gledaocu/mistu često suštinski jasniji na mnogo nivoa (od intuitivnog, podsvesnog, arhetipskog, nivoa kolektivne svesti, sve do vrhunskih stanja svesnosti, logičniog rasuđivanja i racija). S obzirom da se radi o praksama starim od nekoliko stotina do nekoliko hiljada godina taj jezik i ta izražajna sredstva su u predstavi transponovana da bi zadovoljila potrebe savremenog gledaoca. Univerzalnost i sjevremenost svakako jesu bili jedan od zadataka naše scenske postavke kao što i sam Gluk potencira u svom radu na novoj operi, a Misterije u svojoj poruci. Praktična primena zaključaka umetničko- istraživačkog rada ima za cilj da praktično služi našoj postavci *Orfeja i Euridike* koja odgovara na probleme i pitanja savremenog gledaoca, sada i ovde. Paleta sredstava koju smo kroz istraživanje razvili savremenog gledaoca (koji jeste individualist i homeocentrični Orfej) odvodi u predele kolektivnog nesvesnog i arhetipskog, duhovnog, misterioznog, nedokazanog (kao što to fon Trir čini u svom *Antihristu*), što jeste jedan od osnovnih ciljeva ovog naučno-umetničkog istraživanja. Pronalazak jasnih komunikacijskih kodova sa publikom, koju su autor predstave, umetnički saradnici i izvođači usvojili i primenili u postavci predstave, imaju za cilj da celokupan sadržaj istraživanja ima stvarnu praktičnu primenu i terapijsku funkciju za gledaoca.

1.1. Predmet istraživanja i umetnički cilj rada

Kroz suprotstavljanje dva oprečna sistema vrednosti, *homeocentričnog individualizma* prikazanog kroz priču o Orfeju, i *kolektivnog razumevanja ciklusa života i smrti* prikazanog kroz elemente Eleusinskih misterija, izgrađen je osnovni idejni sukob u predstavi iz kojeg se dalje razvijaju dramski sukobi dela. Kroz obradu mita o arhetipskom pesniku-pobunjeniku s jedne strane, i mističnom terapeutskom kultu prihvatanja životnog ciklusa s druge, scenskim sredstvima su istraživane njihove zasebne vrednosti, formalne i sadržinske, te suprotnosti i razlike, kao i međuzavisni odnosi, a za cilj je postavljena paleta scenskih sredstava kojima praktično mogu da se prikažu oprečnosti ova dva suprotstavljena sveta, kao i da se izgradi jasno definisan scenski jezik koji predstavlja intersekciju, interakciju i sintezu četiri fenomena definisana u temi. Kao što je i sam Gluk u svojim reformiranim delima pažljivim odabirom promišljenih oruđa i alata konstruisao novu operu i njome promenio tok istorije muzičkog teatra, tako smo i mi nastojali da kroz analitičko istraživanje navedenih materijala, njihovu komparaciju i na kraju sintezu, dođemo do konstruisanja sopstvenih alata i oruđa, te doprinesemo inovativnosti (i tematskoj i formalnoj) savremene operne scene, kao i novoj interpretaciji Glukovog materijala.

1.2. Pojmovno – hipotetički okvir umetničkog istraživanja

Glavna hipoteza:

Savremeni visokoindividualizovani pojedinac Zapadne civilizacije nije u skladu sa primordijalnim, arhetipskim i prirodnim ciklusom života.

Naš život u savremnoj urbanoj zajednici je u mnogome odrođen od većine prirodnih procesa koje danas više ne razmemo ili koje organski ne prihvatamo, ali prema kojima imamo jak emotivni odnos. Ti procesi su prelomne tačke naše egzistencije i odnose se na začecje, rođenje, smrt i naše dalje putovanje kroz nepoznato. Sve arhaične zajednice su razrešavale ova pitanja kroz religijsko-mitološki okvir, koji je nama, savremenicima najvećeg tehnološkog napretka i luciferijanski (odnosno prometejski) oslonjenim na sopstveni racio i njegove domašaje, nedostižan i teško shvatljiv. Koliko god da je naučna spoznaja, kao i razvoj tehnologije, unapredila naše shvatanje principa po kojima funkcionišu fizičke sile univerzuma, toliko je veći za nas postao jaz u odnosu na njihovo dubinsko značenje kao i njihov smisao u našim životima. Nejasan nam je često i naš sopstveni smisao postojanja. Podjednako nam je daleko *onostrano* koliko su i našem prapretku nezamisliva *tehnološka čuda* našeg sveta.

Individualizam savremenog čoveka često pruža samo privid slobode i trijumfa ljudskosti, dok su zapravo dominantni robovanje materijalnom, konzumerizam, otuđenost od drugih pojedinaca, od zajednice i prirode, robovanje strahovima i neurozama, kao i lutanje kroz besmisao i odsustvo duhovnosti. S druge strane, prirodni ciklusi nam deluju kao teror neumoljive sudbine¹, pretnja prirodnih sila koje su naši neprijatelji i protiv kojih se borimo svim snagama nauke i tehnologije. Ipak, njihovo dublje razumevanje i prihvatanje (u slučaju naše predstave se ovim pitanjem bavimo kroz rekonstrukciju elemenata Eleusinskih misterija i njihovim metodama isceljenja duše) dovodi do terapijskog rasterećenja od najdubljih strahova, te prihvatanje i ostvarenje harmonije duha i radosti ovde i sada na Zemlji. Upravo u tome leži ideja predstave - prihvatanje nije naš poraz, već korak ka trijumfu i sreći čoveka i božanskog u nama.

Organizovanje teme rada oko ovog problema već nosi u sebi osnovni sukob predstave: sa jedne strane stoji savremeni svet, njegova homeocentričnost, racionalizam i sve ono što je

¹ Mada, istini za volju, moramo priznati da ovakva osećanja čoveka možemo da pratimo u manjoj ili većoj meri od kada postoje pisani tragovi o njegovom promišljanju. Ipak, u ovom radu se koncentrišemo na savremnog čoveka i njegove demone.

granicama našeg razuma dosežno, kao i samouverenost u snagu čoveka i važnost ostvarenja njegovih individualističkih potreba, dok se tome sa druge strane suprotstavlja svet iracionalnog, primordijalnog, arhetipskog i opšteljudskog, svet onostranog, koji je istovremeno i prirodan i zemaljski- on je sve ono što predstavlja misterije života i smrti koje racijom ne shvatamo, ali po prirodi ne možemo da izbegnemo. Ovaj sukob se proteže od idejnog plana predstave i sukobljavanja materijala Glukovog *Orfeja i Euridike* sa materijalom inspirisanim Eleusinskim misterijama, a u predstavi se materijalizuje u sukobu Amora i Persefone, kao i sukobu Orfeja sa celokupnim kosmosom i njegovim pravilima oličenim u htonskim i selestijalnim božanstvima. U nekim tačkama predstave ovaj sukob se interiorizuje i odvija u samom mitskom pesiku od njegovog početnog suprotstavljanja prirodnom poretku stvari, preko potvrde validnosti svojih težnji kroz podvige i naklonost božanstava, do popuštanja u uverenju pred sopstvenim slabostima, te finalnom porazu koji radikalno menja gledište glavnog junaka koji mora da se povinuje prirodnom ciklusu i prizna njegovu neizbežnost. Tek tada se događa Orfejev pravi trijumf i kao nagrada treće oživljavanje Euridikino - kada u sebi² pomirimo ambicije čoveka sa neminovnim prirodnim zakonima, tek tada možemo da ostvarimo istinsku životnu sreću i blagostanje.

² O ovoj temi se opširnije govori u poglavlju 2.2. gde se detaljnije opisuju Eleusinske misterije i njihova funkcija u ostvarivanju radosti života, duhovnog zdravlja i osećanja smisla poklonika kulta.

1.3. Osnovni pojmovi

Eleusinske misterije, misterija, smrt, život, ponovno rađanje, ciklus, ljubav, iskušenje, inicijacija, mist, zemaljsko i božansko, terapijsko, arhetipsko, reinkarnacija, misticizam, individualizam, sinkretizam u umetnosti, sinteza, umetnost sinteze, antirealizam, svetlost, Mistična eleusinska svetlost, Žetvar, osvrtnje, primordijalno, životni ciklus, umetnost, muzika, hamonija, melodija, kastrati, kontratenori, scenska travestija, mecosopran, sopran, drama, mit, čovek, savremeni čovek, XVIII vek, teatar sinteze, muzička drama, muzički teatar, tekst, podtekst, partitura, lutkarstvo, teatar objekata, leptir, onirično, opera, muzičko pozorište, scenska vrsta, opera serija, *azione teatrale*, opera bufa, libreto, operna reforma, operna režija, *da capo* arija, hor, balet, kolektivni zadatak, scena, rečitativ, predstava, lik, rediteljska intervencija, parabola, jezik, prostor, autor, svet, žanr, savremeno tumačenje, solisti, *opera per dramma*, *tragédie lyrique*, italijanska operna tradicija, francuska operna tradicija, Orfej, Euridika, dva polariteta, mit o Orfeju, Psiha, Amor, Eros, Had, Parsefona, Kora, Demetra, Kerber, Tanatos, Helenski svet, homerovski, uranijsko –patrijarhalni Panteon, htonsko – matrijarhalna božanstva, Morfej, Furije, Tanatos, duhovi podzemlja, blažene duše, košmar, vizija, Orfejevi košmari, raka, tama, pokrov, lira, lovorov venac, bračni prsten, poverenje, sukob, dramski sukob, Kristof Vilibald Gluk, Metastazio, Kalcabiđi, Svetozar Rapajić, Snežana Savičić Sekulić, Sofija Pižurica, Jana Cvetković, Zapadna civilizacija, Glukova reforma.

II POETIČKI I TEORETSKI OKVIR

2.1 Ritual i/ili predstava: Od Misterija do Gluka

“Režija Glukove opere *Orfej i Euridika* u svetlu Eleusinskih misterija” sadrži u sebi četiri ključna pojma koji definišu opersku predstavu postavljenu u maju 2021. U Narodnom pozorištu u Beogradu:

1. Gluk (Kristof Vilibald): inovativni operski kompozitor, revolucionar na polju sinteze muzike i drame, jedan od najvećih reformatora opere u istoriji ove scenske vrste, tvorac ideje podteksta u operi, kao i borac za ostvarenje “drame kroz muziku” kroz žanrove koje je stvarao³
2. Orfej i Euridika: centralni mit iz kruga Orfičkih mitova, koji govori o arhetipu umetnika, o vrhunskoj moći produhovljene artistske individue koja može da promeni čak i neumoljive zakone života i smrti kojima svi moramo da podlegnemo; takvoj snazi među smrtnicima može da parira samo snaga Herakla, iako Orfejeva snaga za pomeranje planina ili kroćenje Kerbera (čuvara Hada) ne leži u fizičkoj snazi i neustrašivosti već u harizmi, produhovljenosti, umetničkoj veštini i poetskom nadahnuću.
3. Eleusinske misterije: antički mistični kult preklasične Grčke koji je posvećen razumevanju i prihvatanju prirodnog i neizbežnog ciklusa života i smrti. Kroz parabolu o Demetri i Kori (Persefoni) Eleusinske misterije uvode posvećene u prisno sjedinjavanje sa božanstvom, u prirodan i terapijski odnos prema životu, začecu, smrti i vaskrsenju kao centralnim tačkama oko kojih je organizovana egzistencija čoveka - kako čoveka arhaičnih zajednica, tako iznenađujuće i čoveka savremenog sveta.

³ Ideja *drame kroz muziku* (dramma per musica, tragédie en musique, tragédie (re)mise en musique, isl.) je u srži nastanka opere kao scenske vrste, a nakon Gluka će to razmišljanje dosegnuti vrhunac težnji u Vagnerovoj *muzičkoj dramati*.

4. Misterija: ono što se ne može spoznati do kraja, tajna, zagonetka.

Svaki od ova četiri pojma nosi sopstvenu vrednost i široko je polje za istraživanje sam po sebi, međutim tek njihove međuzavisne veze praktično otelotvorene u režiji predstave otvaraju vrata ka suštinski inovativnoj scenskoj postavci. Suprotnosti ovih pojmova, njihove kontrastnosti, a i sukobljenosti će u daljem radu (pisanom i praktičnom) biti paralelno vođene kao četiri osnovne boje u tkanju tapiserije - nekada žestoko suprotstavljene, dok će nekada upravo taj sukob otvarati prostor za rad i istraživanje, kao i kompleksnu sintezu koja iz njega sledi, a koja, nadamo se, može da bude duhovno i estetski intrigantna savremenom gledaocu.

2.2. Misterija i savremeni čovek: Očajanje u odsustvu čuda

Pre nego što u narednim poglavljima pristupimo konkretnom opisu fizionomije predstave *Orfej i Euridika*, pozabavimo se u kratkim crtama smislenim odrednicama navedenim u temi (Gluk, Orfej, Eleusinke misterije i misterija) koje će zapravo presudno odrediti temu, ideju, likove, sukobe, prostorno i vremensko određenje predstave, njen žanr i stil, te vizuelnost u smislu scenografije, kostima, svetala, upotrebe hora i baleta, itd. U razjašnjenju međuzavisnog odnosa ova četiri intrigantna pojma krenimo obrnutim redom, od misterije i njenog mesta u savremenom svetu.

Postulati savremenog sveta, odnosno Zapadne civilizacije, organizuju naše svakodnevne egzistencije oko određenog sistema vrednosti u čijem središtu se nalazi racionalno. Savremenu Zapadnu civilizaciju ne određuje geografija već dominantni kulturni, ekonomski i politički uticaj, koji se ogleda pre svega u sistemu vrednosti koji proističe iz kapitalizma, grčko-rimskog i hrišćanskog nasleđa, izraženog individualizma čoveka, sekularnog humanizma, racionalizma, naučnog načina razmišljanja, vere u moć tehnologije i nauke, promisli demokratije i ljudskih prava. U takvom svetu svakako ostaje malo mesta za dogme, natprirodno, praznoverje, pa čak i religiju, dok je pojam „čuda“ (ili pojam „misterije“), nekada tako blizak i paradoksalno moguć našim bliskim i dalekim precima, savremenom čoveku ostaje potpuno stran i najčešće devalviran. Razvojem nauke i tehnologije kao da su spaljeni mostovi sa onostranim, sa misteroznim, sa „bogovima“ koji upravljaju kako silama u kosmosu, tako i silama na zemlji, ali i fizičkim i duhovnim aspektima naših života od rođenja, preko bolesti i ozdravljenja, začeca i smrti, radosti i tuge - odnosno svim „čudima“ i „misterijama“ sa kojima se neminovno srećemo i kojima smo okruženi.

Ipak, da li je misterija baš u potpunosti istisnuta iz savremenog sveta ili je to samo privid? Da li su se sa istim pitanjem o nestanku misterije i misterioznog susretali Atinjani kasnog klasičnog perioda i procvata filozofije, fizike i drugih nauka kojima se svet i sile koje ga tvore ne objašnjavaju alegorijski kroz mit već kroz promišljanje i naučno zaključivanje? Da li se sa tim pitanjem susreću i Rimljani iz doba poznog Carstva gde tehnološki uspon, proširenje granica, interakcija sa drugim kulturama, kao i ljubav prema profanom životu i zadovoljstvima formiraju čoveka bliskog savremenom zapadnom čoveku? Za Evropljane epohe manirizma ceo svet

odjednom postaje obuhvatljiv i premostiv, staje u orahovu ljusku⁴, a čovek istinski postaje njegov centar. Evropljanin XVIII veka kroz prosvetiteljstvo, iluminizam, racionalizam, individualizam, nauku i intelekt demistifikuje svetu crkvu, svetog monarha, sveti brak, sveto pravo, svete sakramente i stavlja ih u red praznoverja i otvara put onakvom savremenom čoveku koji smo mi sami - čoveku koji je ukrotio Zevsovu, Jovovu i Perunovu munju i pretvorio je u električnu energiju za svakodnevnu primenu; čoveku koji je pregazio i preronio Posejdonov i Neptunov okean; čoveku koji je Veneri, Erosu i Anterosu oteo monopol nad magijom ljubavi, seksualnosti i plodnosti zahvaljujući medicini i hemiji; čovek koji je Vulkanu, odnosno Hefestu oteo blaga iz središta zemlje... Ipak, ostala je jedna misterija čije se rešenje nikako ne nazire. Iako o njoj znamo mnogo, nikako ne znamo dovoljno, ili barem dovoljno da nas savremene ljude učini spokojnima. Misterije o kojima je reč su Hadove misterije, odnosno misterije koje se tiču Demetre, Kore (Persefone) i Hada (Plutona)

Kao antiteza intelektualnoj i naučnoj Grčkoj klasičnog perioda, koja sumnja u mit i okreće se nauci, javlja se militantni, religiozni i čvrsto organizovani Rim sa svojim apeninskim Panteonom koji zajednicu drži na okupu. Kao antiteza profanom, telesnom, individualističkom i racionalističkom Rimu poznog Carstva javlja se misteriozno, duboko duhovno i posvećeno Hrišćanstvo spremno i na najveće progone, žrtve i mučenja kao dokaz vere u tajnovitu duhovnu silu koja ih je okupila i inspirisala. Kao antiteza renesansi i manirizmu⁵ javlja se barok sa svojim misticizmom i manipulacijom čulima (arhitektura, svetlosti i senke, te muzika i obred barokne crkve) koji vode u doživljaj blizak onostranom. Kao antiteza prosvetiteljstvu i Francuskoj revoluciji javlja se građanski devetnaesti vek koji opojno miriše na tamjan iz mraka neogotskih crkava, koji je fasciniran onostranim (bilo da pripada hrišćanskom, folkornom –paganskom ili umetničkom), prepun je tajni, prećutkivanja i neuroza koje podiže na nivo misterija i svetih tajni koje raspljuju maštu i vode do ekstaze, ali i hysterije kao dominantnog mentalnog oboljenja epohe.

Moglo bi se reći da je istorija civilizacije ciklično kretanje klatna čiji je jedan pol racionalizam, a drugi misticizam. Ipak, ni ta podela ne može da se smatra zadovoljavajućom zato što u mnogim epohama obe težnje postoje paralelno i produbljuju jedna drugu (iako ikona romantizma *Frankenštajn* spisateljice Meri Šeli (*Mary Shelley*) govori i o težnji da se naukom

⁴ Vilijem Šekspir, *Hamlet*

⁵ I ne samo kao reakcija na manirizam i trijumf homeocentrizma- u pitanju je mnogo širi fenomen, koji međutim izlazi iz okvira teme ovog rada.

prevaziđe najveća misterija tj. smrt, ali ostaje sasvim dovoljno misticizma, neobjašnjivog, tajanstvenog i nedorečenog da svedoči o beskrajnoj dubini te tajne).

*Veliki rečnik stranih reči i izraza*⁶ nudi sledeće objašnjene reči *misterija*:

Misterija (grčki *mysterion*):

- 1) ono što se ne može saznati, razumeti ili objasniti do kraja; tajna, zagonetka;
- 2) stvar, pojava ili osoba koja pokazuje neobična, neobjašnjiva ili nepoznata svojstva, usled čega pobuđuje radoznalost i nagađanja;
- 3) u teologiji: verska dogma koja se ne može racionalno shvatiti i objasniti;
- 4) istorijski: tajni verski obred povezan s kultom pojedinih bogova u staroj Grčkoj i starom Rimu;
- 5) u književnosti: srednjevekovni dramski komad na narodnom jeziku koji je za teme uzimao događaje iz života Hrista, Bogorodice, svetitelja ili pak teme iz novije crkvene istorije.

Tajnovitost i nedokučivost određenih pojmova prevazilazi našu svakodnevnu banalnu egzistenciju, kao i polja do kojih doseže naše shvatanje koliko god da smo obrazovanjem i informisanošću zdravo za gotovo prihvatili da je Zemlja lopta koju gravitacija drži na određenom rastojanju od Sunaca ili da se molekul vode sastoji od atoma kiseonika i dva atoma vodonika. Mistične sile su našim precima mnogo dublje i značajnije govorile o tajnama rođenja i smrti. Možda je “poetska i mistična istina” našem pretku bila mnogo istinitija od naše “istine nauke i racija”, a ako ne istinitija, onda sigurno značajnija za duhovni život i duhovna preživljavanja. Iako gotovo sva polja medicine (od onih koja se odnosi na naše fizičko zdravlje, do onih koja se odnose na naše psihičko zdravlje) posredno ili neposredno služe u cilju prevencije, odlaganja ili borbe sa posledicama smrti, ona savremenom čoveku ne pružaju utehu i dubinsko razumevanje ciklusa života, oplodnje i smrti koje su naši preci (možda) prihvatili sa mnogo više staloženosti. Savremeni strahovi, neuroze i fobije koje predimenzioniraju strah od smrti jesu slika naše Zapadne civilizacije zasnovane na egocentričnosti, visokorazvijenom individualizmu i poverenju u domete ljudskog racija⁷, iako mnoge tajne života i smrti sam ratio prevazilaze uprkos rapidnom napredsku nauke na svim poljima. Nelagoda, strah, bunt, nerazumevanje, gnev, tuga,

⁶ Klain I. i Šipka M, *Veliki rečnik stranih reči i izraza*, Prometej, Novi Sad, 2006.

⁷ Luciferijanstvo posmatrano iz ugla Hrišćanstva, odnosno „Samouverenost prometejevih stvorenja“ posmatrano iz ugla antike (ali i mislilaca i umetnika koji će kasnije biti inspirisani njom).

deprimiranost, osećanje besmisla, izgubljenosti i bespomoćnosti jesu svakodnevnica miliona ljudi širom sveta koji se posredno i neposredno konfrontiraju sa smrću - takva košmarna egzistencija je svakodnevnica savremenog čoveka uopšte, koji je niti pod okriljem boga (ili bogova), niti svojim moćima može sebe da spase od velike i zastrašujuće misterije smrti.

Hadove i Persefonine tajne ostaju zaključane za nas, ljude XXI veka, osim ako ih ne iskažemo kroz umetničko oblikovanje, a u našem konkretnom slučaju kroz muzički teatar. Kako se uhvatiti u koštac sa tako presudnim nedokučivim temama nešeg postojanja nego kroz onaj medij koji i sam koristi muziku, reči, pesništvo, boju, svetlost i tamu, pokret, kompoziciju, ritam, kontrast, priču, dramu, glumu, a pre svega živog čoveka kao instrument... omamljujući sva naša čula i pripremajući ih za spoznaje van postojanja banalne svakodnevice.

2.3. Eleusinske misterije: Tajne oplodnje, smrti i rođenja

Sigurno je da se svaki od građana nekog od stotine helenskih polisa susretao sa istim tačkama u ciklusu života sa kojima se susrećemo i mi danas. "Roditi se, ne mreti bez dece, to je puna sreća ljudska"⁸ - sažeta misao velikog tragičara koja sublimira tri najvažnije tačke u našoj egzistenciji: rođenje, oplodnja (rođenje potomka) i smrt. Te tri neobjašnjive tajne, a istovremeno i tri čuda su, gotovo bez izuzetka, centralne teme svih religija sveta.

Pre nego što razmotrimo mesto smrti u Eleusinskim misterijama osvrnimo se na širi kontekst te teme generalno: "Smrt označava apsolutni završetak nečeg pozitivnog: čoveka, životinje, biljke, prijateljstva, savezništva, mira, neke epohe. Ne govori se o smrti neke oluje, ali se govori o smrti lepog dana."⁹ Smrt je prolazni i truljenju podložni vid postojanja. Neminovna i neumoljiva, ipak neraskidivo je povezana i sa nastajanjem novog na temelju nestanka starog, tako da paradoksalno u sebi nosi i život, tj deo je dinamike stvaranja. Ipak, bez obzira na tu činjenicu koju mnoge kulture prepoznaju, misterija smrti je zastrašujuća i tradicionalno se prikazuje upravo na taj način. "To je do krajnje granice doveden otpor prema promeni i nepoznatom obliku postojanja, više nego strah od isčeznuća u ništavilu."¹⁰ Međutim, ako se ne

⁸ Eshil, *Agamemnon*, prevod M. Đurić

⁹ A. Gerbran i Ž. Ševalije, *Rečnik simbola*, Stylos, Novi Sad, 2004, 852.

¹⁰ A. Gerbran i Ž. Ševalije, *Rečnik simbola*, Stylos, Novi Sad, 2004, 852.

zadržimo na dobro poznatom telesnom poimanju smrti i okrenemo se simboličnom i ritualnom, smrt svakako moramo da posmatramo kao ključnu fazu u svakoj inicijaciji u kojoj pojedinac mora da umre u svom starom obliku da bi se probudio u savršenijem, novom¹¹. Slikovit primer je karta broj XIII iz Velike arkane (tajne) Tarota. Ona predstavlja Smrt kao nepobedivog belog ratnika, ogoljenog do kostiju. Uklonjeno je sve suvišno, osim skeleta koji je suština i osnova. Ratnik nosi barjak pobjednika, a pod kopitima njegovog konja ostaje kralj, dok dete, papa i devojka kleče pod njm. Ove četiri figure predstavljaju celo čovečanstvo koje mora da prihvati neminovnost i nadmoć smrti. Ikonografija kosača, koja svoj koren ima još u antici i predstavlja Hronosa (Vreme), koji neumitno žanje sa polja života, ima duboku simboliku i kao slika je živa u umu savremenog čoveka koji je daleko od svojih agrarnih predaka. Na našem podneblju je poznat eufemizam “Žetvar”¹² kojim se naziva Smrt - motiv kosača, klasja, zrnavlja i požnjevenog žita će biti jedan od dominantnih scenskih motiva u predstavi *Orfej i Euridika* koji će simbolizovati prirodni životni ciklus.

Eleusinske misterije su drevna religiozna praksa strosedelaca Atike (iako poklonici isprva nisu sebe prepoznavali pod imenom *Eleusinskih misterija*). Kultovi su pre svega bili matrijarhalni i htonski i uspostavljeni su davno pre nego što će doći osvajči sa severa i sa sobom doneti novu patrijarhalnu i uranijsku religiju. Ta zvanična državna religija (možemo reći i panhelenska) nam je poznata kao homerovski panteon klasične Grčke. Ipak, niti dominacija osvajača, niti potiskivanje iz zvaničnog državnog kulta nisu mogli da ugase moć i dubinu Eleusinskih misterija života, smrti, oplodnje i ponovnog rađanja jer je njihov smisao bio duboko ukorenjen u samo biće stanovnika Atike, deo kolektivnog nesvesnog, a sa druge strane i krajnje logičan i ukorenjen u svakodnevni život agrarne zajednice. Cilj helenskih misterija je bio “jačanje i osposobljavanje čoveka za svakodnevno ispunjavanje teških dužnosti i spremanje za život posle smrti (...); tajna života i smrti je postala i njihova tajna (t.j. tajna Eleusinskih misterija). U Eleusinskim misterijama te tajne, kao tajne semena, klice i klasa koji sazreva

¹¹ Kao što će se Euridika treći put probuditi iz mrtvih, dok se i njena prva smrt (ujed od strane falusoidne zlatne zmije) može tumačiti kao smrt Euridike-device, kako bi vaskrsela kao Euridika-supruga. Tako i Psiha, prikazana ikonografski kao leptir, prolazi kroz inicijaciju koja podrazumeva nekoliko simboličnih smrti i nekoliko simboličnih vaskrsnuća i transformacija (kao što i leptir prolazi kroz četiri faze do finalne transformacije kako bi se na kraju na krilima bezbrižno uzdigao ka svetlosti). Ovo su teme naše postavke Glukovog *Orfeja i Euridike*.

¹² Žetvar je u našu postavku *Orfeja i Euridike* uveden kroz likove Persefone i Tanatosa, upravo kao neumoljiva i nepristrasna sila koja sprovodi viši red univerzuma koji se ne sme poremetiti.

vezane su za kult boginje Demetre i njene ćerke Persefone.”¹³

Mit koji je stožer oko kojeg su organizovane Eleusinske misterije je mit o otmici Persefone i njenom povratku na zemlju. Homerovska himna Demetri u ovom obliku prenosi mit:

Demetra (značenje imena “Sve-majka”), primordijalna majka, boginja plodnosti, majka zaštinica sveg agrarnog, ali i svega plodonosnog, vezana je najdubljom ljubavlju za Persefonu, svoju kćer jedinicu koju je rodila sa bratom i vrhovnim božanstvom Divom (Zevsom). Persefona je personifikacija pupljenja, cvetanja, bujanja, iako njeno ime paradoksalno znači “Ona koja nosi smrt”. U nju se zagleda Had, odnosno Pluton, gospodar sveta umrlih čije ime paradoksalno znači “Onaj koji donosi obilje”, i otima je u dogovoru sa vrhovnim Divom, te odvodi u podzemlje da postane njegova supruga (ceo događaj je personifikacija smrti- nikada željene i očekivane). Demetra luta svetom u potrazi za kćerkom dok joj svevideće Sunce, titan Helije koji putuje u svojim zlatnim kolima nad celim svetom, ne otkrije da je Persefonu oteo Demetrin mlađi brat Pluton (Had), u dogovoru sa Demetrinim starijim bratom i Persefoninim ocem¹⁴ Divom. Gnevna, razočarana i očajna, Demetra luta svetom, dok cela vegetacija vene, a samim tim i zveri i ljudi. Ljudi i bogovi prvi put iskušavaju zimu (smrt vegetacije). Prerušena kao tužna prosjakinja stiže u Eleusinu gde joj smrtnici ukazuju gostoprimstvo i na trenutak uspevaju čak da je nasmeju (terapeturski humor robinje Jambe, koji ćemo u pozorišnoj praksi sresti kroz satirsku igru na kraju tetralogije), boginja im se razotkriva te joj smrtnici grade hram u kojem se nastanjuje. S obzirom da sve umire, te da smrtnici ni ostalim bogovima ne mogu da prinesu žrtve Div šalje Hermesa (najveštijeg diplomatu među bogovima) da nagovori Hada da pusti Persefonu nazad. Međutim, Had daje Persefoni da okusi šest zrna nara (plod Podzemlja koji presonifikuje i smrt, i Had, ali i plodnost), te Persefona ne može da se zauvek vrati u svet živih. Dogovor je postignut time što će Persefona dve trećine godine provoditi na zemlji (proleće, leto, rana jesen), dok će jednu trećinu provoditi u Hadu (zima).

Uprkos različitim savremenim tumačenjima, brak Persefone i Plutona je jedna od najsrećnijih unija bogova i predstavlja zdravu uniju života i smrti. Persefona (“Ona koja nosi smrt”) je božanstvo bujanja i u harmoničnom je i svetom braku sa Plutonom (“Onim koji nosi obilje”), gospodarem carstva mrtvih. Had i Persefona, odnosno Smrt i Život, vladaju zajedno,

¹³ Dr M. Đurić, *Eleusinske misterije i njihov značaj za etičko držanje u svetlosti dubinske psihologije*, Beograd, Srpska kraljevska akademija, 1941, 4.

¹⁴ Zevsova zakonita supruga je Hera, ali su njegove mnoge veze sa boginjama, poluboginjama i smrtnicama rezultirale stvaranjem mnogih božanstava i heroja.

simbolično se prikazuju zajedno na tronu, gde u rukama drže klasje žita sa korenima i druge biljke. Dok se Had predstavlja kao principijalan i ćutljiv, antićki izvori Persefonu nazivaju ćak “Neumoljiva”. Dešifrujući libreto naše opere iz ugla Hadove principijelnosti i strogoće, Persefonine neumoljivosti, te harmonićenog braka i zadovoljstva zajednićkom vlašću, Persefonino smekšavanje srca izazvano Orfejevom dirljivom poezijom i pevanjem se ćini kao redak i znaćajan izuzetak. U tom kontekstu uspeh Orfejevog poduhvata deluje još ekskluzivniji (nego što se to ćini u verzijama u kojima je Persefona slaba i sama nesrećna u carstvu mrtvih). Kroz rediteljsko tumaćenje Had i Persefona, kao i mnogi njihovi podanici iz Hada, našli su mesto u predstavi *Orfeja i Euridike* slikajući ne strašne, već prirodne i zdrave sile smrti kakvim ih Eleusinski kult predstavlja.

Za razliku od mraćenog, sumornog i zastršujućeg homerovskog Hada u kojem Ahilova senka kaže “Bolje je biti na zemlji rob, nego gospodar sveta mrtvih.”, podzemni svet Eleusinskih misterija pruža potpuno dugaćiju perspektivu na smrt. Kao i Dionizijske misterije koje ne negiraju smrt, već slave Dionizovu trostruku reinkarnaciju uprkos dva svirepa pokušaja ubistva¹⁵, tako i misterije posvećene Persefoni slave ciklus života i nezaustavljivo bujanje uprkos smrti. Zrelo žitno klasje (uvek prikazano i sa korenima) nije slućajno odabrano kao atribut kraljice podzemlja koja je ujedno i personifikacija pupljenja i života. Samo takva stabljika ćiji klas dovrši svoj životni ciklus, t.j. dozre i umre, a zatim ga Źetvar (Hronos) pokosi da padne na tlo, te da se njegove semenke pohrane u dubinu crne zemlje (sahrane u zimu), samo takva jedinka doživljuje da u proleće iz dubine zemlje (Hada) proklizuje i umnogostrući se iz svih semenki naizgled mrtvog klasa. Źivot se ne samo obnavlja, već se stotrućo obnavlja, noseći u novim generacijama deo nas. Poštujući ovaj kult u Eleusinskim misterijama poklonici su imali zdrav i prirodan odnos prema životnom ciklusu oplodnje, života, smrti i ponovnog raćanja. Još jedan od dokaza veze pohranjivanja useva i Demetrinog oživljavanja klice je u tome što su Demetru nazivali “zaštitnicom pokojnih”, a pokojnike “Demetrinim ukućanima” koji su se vratili svom domu pod majćino okrilje. Kao što kaže Isokrat u svom *Panegiriku*: “Pošto je Pluton ugrabio Koru (Persefonu) Demetra je lutajući dospela u našu zemlju i pokazala se veoma milostivom prema našim precima zbog ljubavnosti koje su joj ućinjene (...) te im je dala dva veoma vaćna poklona... *Poljske plodove*, koji su nam pomogli da ne živimo kao divlje životinje, i *misterije*, koje onima koji u njima ućestvuju daju prijatnije nade za srećniji svršetak njihovog života i za

¹⁵ Prvog ubistva ćerećenjem i izjedanjem (sparagmos), a drugog spaljivanjem (u Semelinoj utrobi).

svu večnost.” Dakle pramajka je blagonakloni roditelj, učitelj i staratelj koji brine kako o praktičnom preživljavanju, tako i o duhovnom uzdizanju svoje dece kroz Eleusinsku misteriju.

Vršenje službe Demetri i Kori (Persefoni) je imalo duboko terapijski učinak za zajednicu. Kult je, pored ostalog, u sebi sadržao horsko ponavljanje određenog magijskog obrasca od strane grupe posvećenih - gledajući u nebo pevali su u glas “Oplodi!”, a zatim gledajući u zemlju “Začni!”, što se ritualno ponavljalo do padanja u trans. Pored svečanih povorki uz pesmu i igru, kao i posebnog ritualnog kostima, te na kraju i pantomime sa sadržajem mita, možemo jasno da uvidimo klice pozorišta, i to ne bilo kakvog pozorišta već svih onih formalnih i smisaonih elemenata iz kojih će biti iznedrena tragedija kao teatar sinteze umetnosti. Ako se uzme u obzir da je moguće napraviti podelu na izvođače i gledaoce, dok ih je sve objedinjavao dubok osećaj zajedništva i koncentracije, moralna poučnost, te zanos, dubok emotivni doživljaj i katarzični doživljaji tokom različitih stupnjeva rituala - svi ti gradivni elementi kulta vode ka grčkoj tragediji, ali takođe i ka njenoj mlađoj sestri operi (odnosno onim licima opere koja su bila vezana za autore kakvi su Gluk, Mocart, Vagner). Religiozni pantomim je prikazivao mitove koji su bili usko povezani sa Misterijama kojima su pripadali, te su posvećeniku u kult “na različit način davale pouke o životu, smrti i vaskrsenju, a cilj pantomima je bio da izmenom radosti i bola, svetlosti i tame, u dušama mista izazove dubok religiozni utisak.”¹⁶ Opisi ovakve prakse upućuju na teatarsko (napomenuli bismo u užem smislu i *opersko*) razmišljanje, kao i na služenje sredstvima teatra za postizanje željenog utiska na vernike. “U misterijskim religijama i njihovim mističkim kultovima dolazile su do izražaja najčistije osobine čovekovog bića. Misterijski vernik (...) nalazio je u njima svoje prisno sjedinjenje sa božanstvom i time podizao svoje postojanje i svoje osećanje života. To sjedinjenje postizano je (...) silom, t.j. time što bi se pri zaglušnoj svirci, vrtoglavom igranju, klanjanju, gledanju u svetao predmet, gubila pojedinačna svest...”¹⁷ Operskom teatru na raspolaganju stoje upravo ta sredstva koja publiku/miste vode u trans, a ta zajednička sredstva su upravo korišćena u postavci predstave *Orfej i Euridika*.

Socijano-kulturna funkcija Eleusinskih misterija (kako je Dr Miloš Đurić definiše i čije mnogobrojne primere u svom tekstu navodi) bila je značajna i uticaj koji je imala na posvećene

¹⁶ Dr M. Đurić, *Eleusinske misterije i njihov značaj za etičko držanje u svetlosti dubinske psihologije*, Beograd, Srpska kraljevska akademija, 1941, 9.

¹⁷ Dr M. Đurić, *Eleusinske misterije i njihov značaj za etičko držanje u svetlosti dubinske psihologije*, Beograd, Srpska kraljevska akademija, 1941, 3.

je bio veliki, a o tome svedoče sleći odabrani navodi iz *Himne Demetri* :

*Blažen onaj od ljudi ko vide sveštene tajne!
A ko neposvećen osta bez učešća u njima, taj će
imati dukčiji udes kad umre, u blatu i tami.*

Sofokle u *Triptolemu* govori o Misterijama:

*O triput blaženi od ljudi oni koji tajne videše te u Had dospeju,
Jer samo za njih tu života biće, druge čeka svako zlo.*

Krinagora savetuje ljudima da putuju u Kekropovu zemlju, jer tu će: “Videti one noći u svetinji velike Demetre, te će imati bolji udes u životu i po smrti, i čoveku će biti lakše u duši.”; dok Ciceron, i sam posvećenik u Misterije navodi: ”Atena je stvorila mnoge izvanredne i božanske stvari i u ljudski život uvela, tako mi se osobito čini da nije ništa bolje stvorila od onih misterija koje su nas iz grubog i divljeg života izdigle do ljudskog dostojanstva i oblagorodile (...) te smo naučili ne samo da živimo vedrim životom, nego i da sa boljom nadom umiremo.”, a Diodor napominje da: “(posvećenici u misterije) postaju pobožniji, pravedniji i u svakom pravcu bolji.”.

I grčka tragedija, a i njena mlađa sestra opera su nastale sa idejom da služe čovečanstvu kroz takvu terapijsko-moralizatorsku svrhu. Ako govorimo uže o scenskoj vrsti kojom ćemo se dalje baviti u praktičnom radu, o operi, velika je istina da je njena “svrha” odnosno “uloga” u duhovnom životu zajednice ozbiljno meandrirala od ovog plemenitog i uzvišenog cilja, međutim takođe je istina da mu se opera uz pomoć velikih stvaralaca i reformatora uspešno i vraćala. Prvi takav veliki reformator je upravo Kristov Vilibald Gluk čija scenska postavka *Orfeja i Euridike* (njegove prve reformirane opere) i jeste konačno ishodište ovog rada.

Uprkos dominaciji uranijsko-patrijarhalne zvanične religije oličene u homerovskom Panteonu na čelu sa Zevsom i Herom, te kasnijom rimskom okupacijom, Eleusinske misterije su ostale netaknute i žive na predhrišćanskom Mediteranu. Čak ni dve hiljade godina Hrišćanstva, koje je podrazumevalo rušenje hrama u Eleusini i najstrože zabrane kulta nisu uspele da u potpunosti potisnu riuale, već bi se pre moglo reći da su zajedno sa Orfičkim kutovima izvršile snažan uticaj na novu monoteističku religiju, koja je u nekim podnebljima čak morala da prećutno prihvati agrarne kultove (sečenje žita, jedenje žita i kolača kao odjek sparagmosa i misterija). Vitalnost ovog kulta nalazimo čak i u savremenom svetu koji možda možemo nazvati

posthrišćanskim, ali u kome i dalje o Uskrsu iz nekog neobjašnjivog razloga bivamo fascinirani prokljalim žitom u kojem osećamo istu pobedu života nakon zime kao i naš predak pre tri hiljade godina. Možda upravo u tome nalzimo misteriju ili čudo koje je neodoljivo čak i savremenom čoveku Zapadne civilizacije. Najsvetija od svih drevnih čuda su živa i vibrantna.

2.4. Mit o Orfeju: Paradoks o tvorcu Eleusinskih misterija

Ako Eleusinska misterija čoveku uliva krajnji spokoj, osećanje višeg reda, smisao ciklusa života i terapeutsko mirenje sa prirodnim procesima, nasuprot njoj stoji mit o Orfeju koji u samom tkanju buduće predstave predstavlja osnovnu sukobljenu ideju i antitezu Misteriji.

Orfej je legendarni pevač, svirač i pesnik, visokoharizmatična individua koja vlada tajnama umetnosti, koja vlada umetnošću kao veštinom (apolonijsko), ali i umetnošću kao zanosom (dionizijsko), a ta umetnost može da promeni ljude, ukroti zveri, pokreće drveće, umiri prirodne sile, čak i da utiče na odluke i volju bogova, pa i na prirodan red stvari. Svojom lirom (kitarom) i glasom “Orfej se otkriva kao zavodnik na svim nivoima kosmosa i psihizma: zavodi zemlju, nebo, okeane, podzemni svet; podsvest, svest i nadsvest; tera ljutnju i otpore; opčinjava.”¹⁸

Iako se za poreklo Orfeja vezuju mnoga tumačenja i verzije mitova, možda je najupečatljivije ono o Apolonu (božanstvu reda, sklada, umetnosti, veštine, ali i Sunca, kao i proroštva) i muzi Kaliopi (najstarija i najmudrija među Muzama, majka epskog pesništva). Nakon što je bio fasciniran sinovljevim talentom, otac Apolon mu poklanja svoju liru i uči ga vrhunskom izvođaštvu, dok ga majka podučava pevanju i poeziji. Ipak, značenje Orfejevog imena (orfelin, siročće) upućuje na njegovu samostalnost, autohtonost i nezavisnost kao stvaraoca i kroz Orfejev arhetip govori o mestu umetnika u svetu: on mora biti *orfelin* - samostalan i samorođen.

Snagu Orfejevog talenta, kao i harizmu i moć umetnika interpretiraju mnoge legende i njihovi fragmenti u kojima mitski pesnik zavede drveće da hoda, ptice i ribe da kruže oko njega u jatima, sneg da se topi, potoke da menjaju svoj tok, zveri da se smiruju i pitomo mu prilaze.

¹⁸ A. Gerbran i Ž. Ševalije, *Rečnik simbola*, Stylos, Novi Sad, 2004, str 645.

Moguće tumačenje ovog mita (koje se posebno odnosi na kroćenje zveri) može se tumačiti kao kroćenje neumerene i divlje strane ljudske prirode, na kroćenje zverskog u nama preko umetnosti, posebno muzike. Mera u svemu, pa i u emotivnom preživljavanju je ideal starih Helena. Visoko terapeutsku ulogu muzike Heleni su uvek isticali pri obrazovanju, kao i u svakodnevnom praktičnom životu, ali i filozofiji i religiji. Otud ne iznenađuje što mit o Orfeju zauzima tako značajno mesto u zvaničnim i tajnim kultovim Grčke. Orfejeva umetnost se smatrala za terapeutsku, isceliteljsku, produhovljenu, lekovitu - onu koja uvodi meru i red, a istovremeno nadahnjuje (apolonijski princip u umetnosti). Njegova harizma i stvaranje su korišćeni za dobrobit zajednice koja mu je na tome bila zahvalna i poštovala ga. Iako je mit o Orfeju mnogostruko obrađivan u svim umetnostima, ipak ga operaska umetnost svojata jer je i sama sinteza poezije, instrumentalne muzike i pevanja. Možda je baš zato prigodan način da se ova tema obradi upravo kroz scensku vrstu opere, odnosno kroz Glukovog *Orfeja i Euridiku*. Poznato nam je oko stotinu operaskih naslova koji se bave Orfejem kao centralnim likom: od prve prave sačuvane Perijeve opere (1600. *Euridika*), preko opera Kačinija, Monteverdija, Landija, Rosija, preko Šarpantjea, Lilija, Ramoa, Telemana, Torelija, Jomelija, Hajdna i Gluka, do satiričnog Ofenbaha, pa sve do Debisija, Mijoa i našeg savremenika Glasa. Ovo su samo opere koje su organizovane oko Orfeja i Euridike kao glavnih likova, dok se Orfej kao epizodni lik ili referenca nalazi u nebrojanom drugom delima operске literature.

Orfej se smatra i pronalazačem medicine, astronomije i astrologije, ali i pisma, a ne smemo ni da zaboravimo njegovu važnu ulogu u čuvanju usmene tradicije. Naime, priroda naše memorije i percepcije je takva da uprvaio kombinacijom ritmike, metrike, melodike, harmonije, rime, teksta, kao i njegovog značenja pomažemo svojoj memoriji da zapamti veliku količinu umetničkog materijala, koju koristeći samo jedno sredstvo nikada ne bismo mogli da zapamtimo (zahvaljujući sintezi umetnosti možemo da na prvo slušanje zapamtimo desetine ili čak stotine stihova prosečnog operskog sadržaja, dok je na primer isključivo prozni tekst bez ostalih elemenata teško zapamtiti i pored najbolje memorije). Orfej istovetno narodnim pesnicima (Homer, Filip Višnjić...) stoji kao otac predaje, mudrosti, istorije i poezije koje se kroz umetnost prenose narednim generacijama i novim članovima zajednice. Orfej uči ljude da pojedinačno iskustvo otmu od zaborava i predaju ga kolektivnom, dobrobiti cele zajednice i pojedincu. Samim tim on je umetnik predaje i pamćenja, ali i umetnik-prorok, umetnik budućnosti, predviđanja, kao što svaki pravi umetnik na određeni način i jeste prorok uviđajući preko poezije

i promišljanja dublju istinu. Orfejeva umetnost je duboko uticajna i značajana za ljudsku rasu, koja mu je za života odavala počasti i divila mu se.

“Mit o Orfeju nastao je u VI veku p.n.e. u vezi sa doktrinama religiozne sekte (Orfičari), u čijoj kosmogoniji i teogoniji Fanes, kosmički Eros i Zagrej zauzimaju najznačajnije mesto. Orfičari su verovali u božansku prirodu ljudske duše i u prvobitni greh; duša zbog greha luta, ali se ekstazom, asketizmom i inicijacijom čisti i vraća na nebo. Oni koji su bili uvedeni u orfičke misterije nosili su bela odela i nisu jeli meso, jaja i bob. Komadanje Orfeja podseća na patnje orfičkog Dioniza- Zagreja.”¹⁹

Orfej je osnivač i Dionizijskog i Apolonijskog kulta, po nekim izvorima je takođe i osnivač Eleusinskog kulta (Gerbran i Ševalije). Međutim, time ulazimo u izrazito zanimljiv paradoks, da upravo onaj koji osniva kult nije sposoban da zastupa sistem vrednosti kojima nas kult poučava, niti ima duševnu snagu da prihvatiti upravo osnovna načela Eleusinskog verovanja u životni ciklus, a te kontroverza može biti scenski izrazito interesantna i upotrebljiva. Orfej se smatra i pronalazačem zemljoradnje, te otuda bliže možemo da ga povežemo i sa Demetrom i Eleusinskim kultovima (uprkos paradoksu sopstvenog usuda).

Moć Orfeja i njegove umetnosti ogleda se i u mitovima o Argonautima, gde je pozvan kao prvi kada se sakupljala posada. Bio je odgovoran za održavanje koncentracije, morala, dobrog raspoloženja, životnog zadovoljstva i duha ostalih Argonauta. On ih je pevanjem, muzikom i stihovima smirivao kada bi se zavadili, pobesnili ili gubili kontrolu nad sobom, umirivao je bure i besne talase, nadpevao Sirene, uspavao zmaja koji čuva zlatno runo i svirao na svadbi Jasona i Medeje. Bez Orfeja putovanje Argonauta i osvajanje zlatnog runa nikada ne bi bili mogući.

Životna sreća koja je pratila Orfeja kako u pohodima sa Argonautima, tako i u svakonevnom životu rezultirala je njegovom umetnošću koja je bila harmonična i terapijska, koja je donosila ljudima dobro, sreću, ispunjenje, radost i mir. Međutim epizoda sa Euridikom u potpunosti menja Orfeja, kao i njegovu umetnost i njenu funkciju: “Sva snaga i moć Orfejeve muzike pokazala se kada je sišao u podzemlje da izvede na svetlost dana voljenu suprugu Euridiku. Ubrzo posle udaje za Orfeja, lepu nimfu je usmrtila otrovnica”²⁰(božanska zlatna zmija iz Orfičkih misterija, ali i falusoidni simbol koji ubija Euridiku-devicu i inicira je u

¹⁹ D. Srejskić, A. Cermanović, *Rečnik grčke i rimske mitologije*, Srpska književna zadruga, Beograd, 1989, Str 313.

²⁰ D. Srejskić, A. Cermanović, *Rečnik grčke i rimske mitologije*, Srpska književna zadruga, Beograd, 1989. Str 311-313.

Euridiku-suprugu). Po drugim izvorima, Euridika, bežeći od satira (personifikacije čiste seksualnosti, bez poverenja i ljubavi) bude ujedena od zmije (falusa), te pada mrtva (Euridika-devica).

“Orfej nije mogao da preboli njenu smrt i krenuo je u Podzemlje da je traži. Njegova pesma i svirka pobedile su sile smrti i tamu sveta mrtvih. Kada se podzemljem razlegla Orfejeva svirka, Eumenide su zaplakale, Kerber je postao krotak, Haron je zaustavio svoj čamac, Iksionov točak je prestao da se okreće, Sizif je seo na kamen, Tantal je zaboravio glad i žeđ, a Danaide su prestale da obavljaju svoj zaludni posao. Orfejeva pesma raznežila je čak i stroge sudije mrtvih i neumitne Sudaje, koje su već završenu nit Euridikinog života opet počele da predu. Ni vladari podzemlja nisu odoleli ovom nenadmašnom pevaču; oni su vratili Euridiku, ali su mu zabranili da je pogleda dok sa njom ne iziđe na svetlost dana, Orfej je krenuo ka izlazu iz podzemlja, ali mučen sumnjama i čežnjom, on se osvrnuo: istog časa je po drugi put izgubio voljenu suprugu, i to zanavek. Ojađeni Orfej je pokušao da se vrati u carstvo mrtvih, ali ovog puta vrata Podzemlja ostala su zatvorena. Sedam dana nesrećni pevač nije uzimao hranu, sedam meseci je bez prestanka plakao, a zatim je tri godine živio u potpunoj usamljenosti.”²¹

Od ove tačke se Orfejeva mitološka sudbina i Orfejeva operaska sudbina razilaze. U nekoliko izvora za mitološku građu Zevs ga pogađa munjom iz samilosti kada čuje njegovu bolnu tugovanku, ali postoji i verzija u kojoj ga ubija zato što je ljudima otkrio tajne bogova kroz Eleusinske (i/ili Orfičke) misterije. U nekim verzijama ga Bahantkinje rastržu (sparagmos) jer okreće leđa Dionizu (takođe božanstvu umetnosti, ali zanosa i stvaranja, suprotnog od apolonijuskog), kojem toliko duguje i poklanja se isključivo Apolonu i suncu. U četvrtoj verziji mita prekomerni bol i frustracija Orfeja nagone da se potpuno odrekne žena, kojima je i dalje neodoljivo privlačan, i okrene se isključivo mladićima, kao i da ostale muškarce nagovara na istovetnu seksualnu praksu²². To razjari Traćanke, te ga one kao i Bahantkinje rastrgnu.²³

Samo Orfejevo osvrtnje, kao i odnos sa Euridikom, odnosno njenom senom ima svoje uporište u agrarnim običajima Mediterana što je još jedan element preko kojeg teoretsko-

²¹ D. Srejić, A. Cermanović, *Rečnik grčke i rimske mitologije*, Srpska književna zadruga, Beograd, 1989, 313.

²² Orfičke misterije nisu jedini kultovi koji su zaista bili rezervisani samo za muške članove zajednice. Njihovi obredi su bili tajni, a veze i odanost među članovima vrlo izražene, te ne čudi ovakvo podozrenje onih koji su iz tog kruga bili izopšteni.

²³ Provokativna je Mantenjin slika, danas izgubljena, a koju poznajemo samo preko Direrove kopije u obliku bakroreza. Na njoj je prikazan Orfej u momentu kada ga traćanke violentno rastžu, dok je na drvetu traka na kojoj piše „Orfej- prvi pederast“. Da li je Mantenjin original doživio sudbinu mitološkog modela nije poznato, međutim kontroverznost ove slike, a pre svega njene teme, provocira nova tumačenja umetnika i kritiča i danas.

istorijsko istraživanje primenjujemo u ostvarenoj predstavi. Naime, mrtva Euridika ima svoje dvostruko otelotvorenje na sceni- kao pevačica i kao žito. Zajedno sa Euridikom u zemlju se pohranjuje žito, a zajedno sa njenim vaskrsenjem ono klija- praktična primena u predstavi će detaljnije biti opisana u narednim poglavljima.

Žan Servije (Jean Servier) upoređuje zabranu, koje su Orfej i Euridika morali da se pridržavaju u podzemnom svetu, sa zabranama koje okružuju razdoblje oranja na istočnim obalama Mediterana:

“Tokom oranja prve brazde orač mora da ostane tih, kao što su ćutljive žene koje sanjaju tkalački san ili nemi ljudi koji kopaju grob. Ne sme se ni okrenuti, ni poći natrag, kao što se ni ljudi u pogrebnoj povorci ne smeju osvrutati: prisutne su nevidljive snage, pa bi ih olako izgovorene reči mogle povrediti ili bi ih moglo razljutiti što su kradom, preko ramena, opažene.”²⁴

Orfej je čovek koji je prekršio zabranu i usudio se da pogleda u onostrano. Srpski mitološki rečnik kaže sledeće o osvrtanju:

“Tabuisano osvrtanje je ostatak htoničnih obreda. Kada se usput prolazi pored nečistog mesta, ili se noću ide po mraku, onda se ne osvrće, da se ne prizre (nešto ne prividi, ne halucinira). U povratku sa proševine, devojke učesnice se ne osvrću. Kada devojka odiva pođe na venčanje, rođaci je pozivaju da se za časak okrene mestu odakle je pošla. Ako odiva voli svoga mladoženju, neće se okrenuti. Učesnici pratnje mrtvaca u povratku s groblja ne osvrću se, da ih mrtvac ne bi poželeo. Posle vađenja žive vatre, ne osvrće se prema mestu gde se ona vadila, da se ne bi oslabila njena magijska snaga. Ne osvrće se pre i posle postavljanja čini. Na Božić se odnese vuku večera na raskršće, pa se u povratku ne osvrće.”²⁵

Pitanje Orfejevog okretanja je duboko i suštinsko, kao i kod Lotove žene. Da bi se pobeglo iz/od pakla ne sme se okretati za sobom - prošlost pripada prošlosti, a pogled se terapijski mora okrenuti ka onome što tek dolazi.

Česta su tumačenja da se u Glukovoj operi Amor pojavljuje kao *deus ex machina* i da nasilno razrešava situaciju u korist Orfejeve i Euridikine ljubavi, što je suprotno svim mitološkim tumačenjima. Ipak, imajući u vidu Platonovu oštru kritiku mitskog pevača možda možemo da postavimo scenski korisno pitanje - da li je Orfej kukavica? On ne pristaje da sam umre i pridruži

²⁴ A. Gerbran i Ž. Ševalije, *Rečnik simbola*, Stylos, Novi Sad, 2004, 645.

²⁵ S. Kulišić, P. Petrović, N. Panteli, *Srpski mitološki rečnik*, Nolit, Beograd, 227.

se Euridici u večnosti, već ne dovodeći u pitanje sopstvenu egzistenciju, koristi snagu svojih darova da nevestu povraća u život, koji je svakako kratkotrajan i prolazan. Operski Orfej, nakon različitih pokušaja da se ponovo sjedini sa Euridikom, odlučuje da umre sa njom, i tek tu (i tačno tu) dolazi Amorova nagrada. U scenskoj postavci ovu tačku moramo tumačiti kao ključnu, na taj način naivni *deus ex machina* naivnih operских produkcija postaje odobrovoljeno božanstvo koje vodi kroz iskušenja.

Uprkos svim preprekama koje je pesnik savladao, njegova sopstvena sumnja, intimni strahovi i nepoverenje su sudbonosni za propast ljubavi i Euridikinu drugu smrt. Od nevere svih smrtnika (hor) da je oživljenje Euridike nemoguće, preko vrata pakla i malevolentnih demona, nepremostivog Stiksa, agresivnih Furijs, sve do neumoljivih Hada i Persefone, besnog Kerbera i Lavirinta podzemlja, Orfej dokazuje svoju volju, snagu i hrabrost da spase Euridiku. Ipak, za razliku od Mocartovog princa Tamina, Glukov Orfej (kao i Vagnerov Loengrin) pokazuje veliku slabost prema osobi koju voli. Orfej koji pobeđuje svet živih i mrtvih, ne može da pobeđi svoju sumnju u to da li će ga Euridika uvek i svugde pratiti. Možda je njegova slabost upravo njegov hibris, i možda se tako tumači u antici, ali ga Evropa XVIII veka vidi drugačije. Možda upravo slabost heroja postaje njegova najveća snaga, a njegova odluka da umre kraj Euridike umesto da je ponovo traži postaje Orfejevo predromantičarsko iskupljenje, što sigurno Gluku kao klasičaru, ali ipak Hrišćaninu i Evropljaninu nije strano.

2.5. Gluk: Reforma ili/i sublimacija?

“*Alčesta* (...) nije stvorena da se svidi samo sada i kao novost, ona nema epohu. Ja tvrdim da će se dopasti isto tako i za dve stotine godina, (...) a to tvrdim zato što sam u nju stavio sve prirodne zakone koji nisu nikada zavisili od mode”²⁶

Iz ugla muzičara mogle bi se navesti razne odlike Glukovog stvaralaštva koje se na polju muzičke forme, harmonije i melodije mogu smatrati značajnim i koje ga ističu među ostalim kompozitorima epohe, međutim Glukovu veličinu ne čini njegov muzički doprinos operi već revolucija na polju dramturgije opere, kako kroz muziku, tako iz kroz tumačenje teksta i muzike istovremeno.

Gluk počinje svoj umetnički život u epohi baroka, u katoličkoj Habsburškoj monarhiji, ali multikulturnoj i multilingvalnoj, gde je dominantni scenski izraz u operi bio onaj koji je nastao iz italijanske operne tradicije - bilo da je bio blizak tragediji i oličen u velikoj operi seriji, bilo da je bio komičan i oličen u operi bufi. Iako je italijanska opera bila panevropska umetnička forma i italijanski izvozni proizvod, jedna novija umetnička tradicija joj je bila suprotstavljena već gotovo jedan vek- a to je tradicija francuske opere sa svojim žanrovima ko što su *tragédie-lyrique*, *comédie ballet*, i slično.

Sukob između ove dve umetničke tradicije nije bio samo sukob dva mentaliteta, niti samo sukob dve kulture. On je poprimio razmere značajnog političkog sukoba na polju kulturnog imperijalizma. Italijanska opera se u XVII veku kapilarno širila od Firence, preko Rima i Venecije po celoj katoličkoj Evropi, a Habsburški dvor će postati jedan od glavnih bastiona i finansijera ove scenske vrste. Nasuprot njemu, kao najveći i najmoćniji rival se postavlja francuski dvor (sa Lujem XIV na čelu) koji oponira italijanskoj umetnosti i njenom dominantnom uticaju²⁷ na raznim poljima, uviđajući u njoj mogućeg trojanskog konja za spoljne političke uticaje (moćne kraljice regenti italijanskog porokla na francuskom tronu, italijanski kardinali, italijanski umetnici i značajne političke i dvorske figure razvili su specifičan odnos prema svemu

²⁶ Gluk za *Journal de Paris*, avgust 1788.

²⁷ Pod italijanskim uticajem može da se smatra papski uticaj u Francuskoj preko italijanskih kardinala, zatim uticaj Habsburgovaca koji su vladali teritorijama koje danas pripadaju Italiji, ali i uticaj drugih sila koje su preko Rima imale uporište u Francuskoj. Burgundija i Flandrija, teritorije koje su istorijski gravitirale uticaju Burbonske krune, padaju u ruke Habsburgovaca.

italijanskom u Francuskoj- taj odnos je sadržao u sebi sve valere od opsesije do mržnje što je na veoma zanimljiv način odredilo razvoj francuske kulture i umetnosti kroz XVI, XVII, XVIII i XIX vek.). S toga Francuska gradi svoju autohtonu scensku umetnost, koja, istini za volju, u mnogome liči na italijansku operu (orkestar, hor, solisti, uvertira, rečitativi, arije, drama kroz muziku i glumu istovremeno, scenografija i kostimi...), međutim koju savremenici jasno dinstinktuju pod nazivom *tragédie-lyrique*, a nikako *opera*. Razlikuje ih pre svega jezik, gde se Francuska gotovo ekskluzivno u Evropi odlučuje za operi srodan žanr, ali na sopstvenom jeziku, što je u visokoj umetnosti gotovo nezamislivo u drugim sredinama. Sama fonetska vrednost jezika odredila je i muzičko/dramski izraz. Italijanski je sa svojih pet jasnih otvorenih vokala pogodovao razvoju belkantističkog pevanja koje podrazumeva neograničen broj tonova na jednom vokalu, dok je u francuskom sa mnogobrojnim nazalnostima i drugim specifičnim izgovaranjima samoglasnika takva vrsta izraza bila nemoguća. Umesto melizmatike i razvoja melodije, francuskom jeziku je pogodovala veća koncentracija na reč i manja melizmatika. Fenomen kastrata (uslovljen zakonima i pristojnošću Rima, a zatim raširen po celoj Italiji i Evropi), u Francuskoj nailazi na manje plodno tle. Italijanska opera serija se potpuno odvaja od firentinskog ideala drame kroz muziku, te muzika postaje dominantno izražajno sredstvo, dok sam tekst i dramska radnja postaju nevažni²⁸. Nasuprot tome, u francuskoj operskoj tradiciji dominantna je psihologizacija likova i radnje, što će biti ključni element koji će Gluk primeniti u svojoj reformi. Povratak drame na opersku scenu dogodio se kroz francusku *tragedie en musique* Lilijs, Ramoa i drugih francuskih kompozitora. Međutim, i tada je drama u operi bila razučena brojnim horovima i baletima koji često imaju samo veoma labave veze sa glavnom radnjom i više ometaju njen tok nego što ga pomažu. Ipak, upotreba horova je u francuskoj operi mnogo kompleksnija, nego u italijanskoj. Česta je i upotreba baleta, iako i tamo gde je smislo neophodan i tamo gde je u najmnju rukju suvišan, jer je francuski balet još jedan politički projekta francuskog dvora, dok ga suprotno tome habsburški dvor gotovo zabranjuje iz političkih razloga čak i na kraju XVIII veka- kao u sceni svadbenog veselja u Mocartovoj *Figarovoj ženidbi*²⁹. Razlika u francuskoj i italijanskoj uvertiri, orkestraciji, instrumentarijumu, zatim pitanja istraživanja harmonije i kontrapunkata, te dramturgije i upotrebe hora i baleta je tokom

²⁸ Jedan od konkretnih pokazatelja je i velika razlika u honoraru kompozitora i libretiste.

²⁹ Interesantno je da u toj, u svom operskom opusu retkoj, baletskoj numeri Mocart u potpunosti citira Glukov Fandango iz baleta *Don Dovani*. U svojoj partituri *Figarove ženidbe* ga naziva menuetom iako je identičan Glukovom originalu i nedvosmisleno ilustruje špansku narodnu muziku (prva primemna namernog bojenja nacionalnim melosom u baroku za šta je odgovaran upravo Gluk)

jednog veka narasla do tih granica da je moglo da se govori o dve potpuno suprotstavljene operkse prakse i misli. Međutim, ovaj raskol, odnosno ova dva paralelna toka, mogu da se prate gotovo od prvih decenija nakon nastanka opere.

“Može se zaključiti da ova dva suprotna modela iz prvih vremena opere, firentinski i venecijanski, iniciraju dve osnovne linije koje trasiraju budući razvoj hijerarhijskih odnosa između muzike i drame u daljem razvoju ne samo opere, nego muzičkog pozorišta uopšte. Prvi tip daje prednost dramu i u njemu muzički tok nastaje isključivo u funkciji dramskog događanja i unutrašnjih tokova delujućih lica. Ta linija se začinje od Firentinaca, pa preko Glukovih reformi i francuske opere, svoj vrhunac doživljava u delima Vagnera. Druga linija, koja prednost daje muzičkim tokovima, lepoti melodije i vokalnom savršenstvu, polazi od Venecijanske opere, pa preko italijanskih majstora ranog romantizama i belkanta vrhunac dostiže u delima Verdija.”³⁰

Gluk se nalazi na raskršću puteva ta dva sveta (kao i Mocart koju deceniju nakon njega) i kroz sublimaciju ovih suprotstavljenih estetika, kao i pod uticajem drugih kulturnih sredina (Engleska) i ideja, u svojim delima nadržava obe prakse i stvara svoj autentični stil. Napajajući se pre svega na direktnim izvorima grčke tragedije, Gluk se napaja jezikom i duhom klasike, a ne klasicista. S obzirom da se njegova delatnost locira u drugu polovinu XVIII veka možemo govoriti o bazi koju čini barok, pre svega italijanski, ali i austrijski, kao i njima suprotan francuski klasicistički barok. Rokoko, galantni i osećajni stil su stilovi koji su trend upravo u periodu najplodnijeg Glukovog stvaralaštva. Klasicističke ideje u smislu tema libreta (mitološko-filozofski zapleti Grčke i istorijsko-politički zapleti Rima) nisu dovoljne da strogo opredele Glukove opere u klasicizam, iako su mu inspiracije prirodna plemenitost i uzvišena jednostavnost antičkog teatra. Šturm und drang, bliski mladom Geteu i Šileru u literaturi, K. F. E. Bahu u muzici, te Fisliju u slikarstvu govore o pomešanim težnjama predrevolucionarne Evrope koja je bujala različitim sokovima istovremeno - napajajući se umirućim barokom, dolazećim klasicizmom, dišući romantizam i blizinu revolucije, ali živeći mondenski kroz rokoko, galantni i osećajni stil. Sve te odlike možemo da pratimo u Glukovoj muzičkoj estetici, a nalazimo ih i u dramskom aspektu njegovog rada ako uzmemo u obzir celokupni opus.

Iako muzički i dramski pokušava da raskine sa operom serijom i Metastaziom, taj raskid nije nikada radikaln i potpun (možda je najveći broj Glukovih opera komponovan upravo na

³⁰ Svetozar Rapajić, *Muzičko pozorište kao umetnička sinteza*. Univerzitet umetnosti u Beogradu, *Fakultet dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd 2018*, 58.

Metastazijeva libreta, dok su mnoge odlike opere serije česte i u kasnijim delima). Sam Metastazio naziva Glukove opere arhivandalskim, dok Gluk oseća da u svojim težnjama nije otišao do kraja. Ideja o zamagljenosti granice između rečitativa i numere ima koren u francuskom rečitativu koji je manje šematski i manje predvidiv od italijanskog te koji je na granici prokomponovanog. Šema po kojoj se u rečitativu iskazuje radnja, a u numeri emotivno preživljavanje su vremnom dovele do velike razlike između ova dva segmenta italijanske opere. Gluk koji izvire iz italijanske škole, aplicira francuski princip na svoj rad i radikalizuje ga. U Orfeju gotovo da nema italijanskih seko rečitativa, svi su akompanjato, a na mnogim mestima su tako oblikovani da se približavaju muzičkoj snazi arije (što se detaljnije može potkrepiti mnogim muzičkim primerima iz samog *Orefeja*, ali i drugih radova koji za njim slede kao što su *Alčesta*, *Ifigenija na Tauridi*, itd).

Glukovu reformu savremeni muzikolog i teatrolog uglavnom vidi kao obračun sa okoštanim šemama opere serije. Nakon spektakularnog uspeha tog žanra širom Evrope u XVII i XVIII veku, u Glukovoj epohi smo svedoci neujednačenog kvaliteta sastavnih delova opere serije. Scenska postavka je raskošna: radnja se uvek odvija u scenografijama sa lažnim perspektivama i fantastičnom arhitekturom (u stilu ili maniru scenografske dinastije Gali-Bibiena) međutim bez dubljeg značenja nego ilustracija mesta. Učesnici predstave nose raznorodne blještave kostime koji su u minimalnoj vezoi sa komadom (za razliku od prve firentinske opere koja je prožeta jednom kostimografskom mišlju, kao i jednom krovnom mišlju u celoj produkciji koja je bliža našem savremnom shvatanju relevantne profesionalne produkcije). Hor je statičan, bez odnosa sa solistom, dok je i međusobni odnos solista upitan i pre svega ostavljen pretpostavci i mašti gledaoca nego stvarnom dramskom sukobu, odnosima partnera na sceni i glumi. Vokalni virtuoze trijumfuje u egoizmu kastrata i primadona, međutim samom sebi postaje svrha, a ogleda se pre svega u obilatoj ornamentaciji bez dubljeg smisla. Gotovo istovetne *da capo* arije (i formalno i sadržinski slične) se monotono nižu prekinute još monotonijim seko rečitativima. Profesor Rapajić u *svojoj knjizi Muzičko pozorište kao umetnička sinteza navodi* bizarne preakse opere serije:

“Ostalo je zabeleženo da su kastrati naročito voleli scene ludila, žrtvovanja i pojavljivanja u okovima. Njihove ćudi su apsolutno vladale pozornicom, oni su sami određivali i svoje fantastične kostime, najčešće bez ikakve veze sa funkcijom uloge, epohom događanja i razumevanja radnje, kao i kretanje na sceni i sve detalje nastupa, svojevolski su izbacivali delove

opere, ili ubacivali pevane ukrase i vrijacije, ili čak fragmente iz drugih dela, sve do privatnih obračuna na sceni sa svojim rivalima i privatnih koketiranja sa publikom. ... Događalo se da zvezda (kastrat ili primadona) na pozornicu izlazi praćena paževima koji pridržavaju šlepove neverovatnog kostima, iako za to po radnji dotične scene nema nikakvog opravdanja, ili da posle arije, ispraćene delirijumom ovacija, ostane za stočićem sa strane pozornice pijući šampanjac, jedući pomorandže i nazdravljajući obožavateljima, dok se dalje predstava odvija.”³¹

Glukove primedbe na ovakav teatar nisu usamaljene, a ni novina sredinom XVIII veka. Brojna pisana svedočanstva u vidu memoara, kritika, putopisa, dnevnika, pisama, govore o ugaslom sjaju opera serije i apsurdno njenog postojanja. Rusoove primedbe na francusku operu su veoma oštre:

“Ovde opera nije kao u drugim zemljama- grupa ljudi plaćenih za javne priredbe. To do duše jesu ljudi koje publika plaća i koji javno nastupaju, ali u pitanju je zamena teza jer je Muzička kraljevska akademija (*Academie royale*), kao neki suvereni dvor koji sam sebi sudi i ne mari za druge standarde i stavove.”³²

Ipak, produkcionni modeli u Italiji i Francuskoj, kao i sami umetnici nisu želeli da se transformišu ili nisu dozvoljavali da budu transformisani/oterani sa scene. Što se Italije tiče, publika bi na momente bivala fascinirana i omađijana, međutim, neretko bi se povlačila da razgovara, jede ili se karta tokom neatraktivnog dela opera serije. Same prakse publike tokom izvođenja opere serije govore o njenom sjaju koji je nestao. S druge strane u Francuskoj se Gluk tokom rada sa ansamblom *Academie royale* stalno žalio, pretio direktnim pritužbama kraljici i povratkom u Beč- probe su postajale prave predstave pune sukoba koje je publika rado pratila sa velikim zanimanjem. Glukove standard nije zadovoljavala opera serija, ali ni francuska akademistička opera- iako je iz obe Gluk kao autor izvuka najbolje.

Gluk u čuvenom predgovoru opere *Alčesta* navodi: “Nastojao sam svesti muziku na njezinu pravu ulogu: ona mora služiti poeziji zbog izraza i situacija u fabuli, ali ne smije prekidati radnju, niti joj oslabiti intenzitet uzaludnium i suvišnim ukrasima... Srećom je mojim planovima divno odgovarao libreto, u kojem je slavni pisac (Kalcabiđi) zamislio novu dramsku osnovu, i zamjenio kićene opise, suvišne usporedbe i hladne pouke, bogate sentencijama,

³¹ Svetozar Rapajić, *Muzičko pozorište kao umetnička sinteza*. Univerzitet umetnosti u Beogradu, *Fakultet dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd 2018*, 55.

³²Romen Rolan, *Nekadašnji muzičari. Mladost, Zagreb, 1955*, 235.

jezikom srca, jakim strastima, zanimljivim situacijama i neprekidnom raznovrсношću prizora”³³

Gluk je bio u potrazi za stalnom koncentracijom publike i deprofanizacijom opere. Spoljnu spektakularnost serije želeo je da zameni duhovnim uzbuđenjem. Na udaru su se prvo našle formalne odlike starog žanra kao što je *da capo* arija. U prvoj Orfejevoj ariji *Piango mio ben cosi* Gluk istražuje jedan mnogo slobodniji oblik koji prirodno prati psihološko preživljavanje. Umesto *da capo* forme ABA³⁴ kompozitor uvodi strukturu ABACAD u koj su B, C i D različita povišena emotivna stanja od očajanja do besa i revolta, dok je A prirodan povratak na tugu i pasivnost – tako je prirodno i verno prikazano psihološko preživljavanje tokom perioda žaljenja. Slične primere čvrstog i organizovanog muzičkog oblika, međutim istovremeno potpuno utemeljenog na logičnoj psihologiji nalazimo i u ostalim Glukovim delima zrelog opusa. Alčestina arija *Divinités du Styx* (koja je po obliku gotovo identična formi već pomenute *Piango mio ben cosi*) u sebi nema ništa od slobodnog i otvorenog muzičkog oblika kompozitora inovatora sa kraja XIX veka i početka XX veka. Pokušaj dočaravanja naturalističkog iskaza u muzičkom tkanju verista neretko deluje mnogo izveštačenije i neprirodnije od strogo organizovane *da capo* arije. Glukovo majstorstvo i klasičnost se ogledaju s jedne strane u virtuoznom vladanju proporcijom, oblikom, harmonskom i kontrapunktskom matematikom muzike, a s druge strane trijumfuju kroz praktičnu logičnost, verodostojnost i uverljivost psihološkog preživljavanja koje je izrazito kompleksno i višeslojno. (Možda će samo Mocart kasnije nadići Glukovo majstorstvo vrhunskog psihologa i muzičkog majstora, dodajući ovim vrednostima filozofski humor, ljudsku meru i božansko muzičko nadahnuće)

Uloga hora je značajno povećana. Gluk ga ne vidi kao statičnog komentatora, već kao učesnika u radnji, s toga mu povećava i dramsku ulogu i zahteva od hora glumu. Rad na žanrovima kao što su *opéra comique* koja ima govorne delove na lokalnom jeziku koji je svima razumljiv je zahtevala glumu, dok su baleti sa pantomimom iz njegovog opusa (kao što je *Don Žuan*) takođe zahtevali scene u kojima se podrazumevao jasan glumački izraz. Možda su upravo takva profesionalna kretanja navela Gluka da svoj rad skrene sa šematizovane opera serije na nove žanrove u kojima će gluma i muzika biti organski povezani.

Broj glavnih likova je smanjen, u Orfeju je čak cela opera organizovana oko njega kao

³³ Andreis, Historija muzika I, Školska knjiga, Zagreb 1951, 376-377 (preuzeto iz knjige *Svetozara Rapajića Muzičko pozorište kao umetnička sinteza*. Univerzitet umetnosti u Beogradu, *Fakultet dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd 2018.*)

³⁴ Pri čemu je drugo A različito od prvog samo po složenoj ornamentaciji u repetitiji.

centralnog lika, ali je zato tom manjem broju likova posvećena velika pažnja u smislu istraživanja psihološkog preživljavanja lika kako kroz tekst, tako i kroz muziku. Nesumnjivo je tome doprinelo pažljivo proučavanje živog savremnog teatra raznih sredina u kojima je boravio, kao i glumačke umetnosti. Veliki je uticaj čuvenog engleskog glumca Garika i njegove realističke glume, kao i glumaca koji su slično razmišljali u francuskom teatru. Psihološko preživljavanje je pažljivo osmišljeno i kroz muziku i kroz tekst (u meri u kojoj talenat libretiste to omogućava), ali Glukov poseban doprinos je u stvaranju podteksta u muzičkom teataru, a ne samo ilustracije emocija muzikom koje se vezuju za izgovoreni tekst. Možda najčuveniji primer ovakvog promišljanja pripada Orestu u *Ifigeniji na Tauridi* koji u verbalnom tekstu naglašava kako je sada slobodan i kako se mir vratio u njegovu dušu, dok košmarna tremola i dramatične pauze u orkestru pažljivom slušaocu upravo muzikom govore potpuno suprotno od onoga što govori verbalni tekst i time daju dve različite informacije istovremeno (tekst i podtekst koji su u oprečnom odnosu), koje sada postaju sukobljene i provokativne. Gluk je sam često govorio o tom fenomenu u ariji *Che faro senza Euridice*, koja je neočekivano u durskom tonskom rodu dur nas gotovo bez izuetka locira u optimizam i radost, a arija počinje u tački Euridikine druge/definitivne smrti i Orfejevog očajanja. Međutim, možada nas upravo tim tananim razlikama Gluk kao dobar reditelj navodi da ne razmišljamo klišeizirano, da tražimo osećanja delikatnijih, promišljenijih i uzbudljivijih nijasni od one tri osnovne sirove boje opere serije (volim/ mrzim/ žalim). Verovatno je Gluk u svom promišljanju veći reditelj od mnogih reditelja koji su se bavili ilustrativnim i površnim postavkama njegovih dela do danas. Gluk u sebi ujedinjuje i kompozitora i reditelja, i muzičara i dramatičara, te se tako bori za novu operu koja nije ni muzika, ni teatar, već muzički teatar sinteze, tj. međusobnog prožimanja umetnosti.

Prva takva Glukova reformisana opera je *Orfej i Euridika*. Izvedena je sa odrednicom *Azzione teatrale* (podnaslov koji upućuje na izraženi dramski element opere) i izvedena je u Burgteataru u Beču 1762. u sklopu proslave rođendana supruga nadvojvotkinje Marije Terezije. Gluk će na svoju reformu u Beču biti podstaknut upravo od grofa Đakoma Duraca (Giacomo Durazzo), upravnika dvorskih pozorišta i velikog obožavaoca francuske kulture i umetnosti, ličnosti zaslužne za uvođenje francuske govorne drame u teatarske krugove Beča, francuske *opere comique* i pantomimskog baleta. Ne smemo zaboraviti da je godinu dana pre reforme opere Gluk 1761. ostvario svojevrstnu revoluciju u baletu zajedno sa koreografom Gasparom Andolinijem (Gasparo Angiolini) stvarajući *Don Žuana*. Naime, to je balet u kojem je linearni

narativ izrazito naglašen, kao i psihologizacija likova, te njihovi sukobi, motivi i ostali osnovni gradivni elementi dramskog u teatru- upravo svi oni elementi koje će Žan-Žorž Nover (Jean-Georges Noverre), tvorac *ballet d'action*, uvoditi u svoju reformatorsku praksu. Zahvaljujući upravo ovim tendencijama, promišljanjima i praktičnom radu u drugoj polovini XVIII veka balet od apstraktnog, mitološkog i alegorijskog postaje scenska vrsta koja je obeležena i izrazitim dramskim karakterom. Ta ljubav prema dramskom elementu u muzičkom i plesnom teatru koja je zasnovana na ličnom afinitetu kompozitora pronašla je utemeljenje u Algarotijevoj ideji o reformi opere koja je imala za cilj da zauzda disbalans u operi seriji nastao preteranim isticanjem operске viruoznosti na uštrb zapuštanja dramskog aspekta operске predstave. Glukovo oduševljenje Algarotijevom (Francesco Algarotti) idejom, zasićenje Metastazijevim konceptom libreta i komponovanjem velikog broja opera serija, te uspeh *Don Žuana* i Duracijev podsticaj, stvaraju okolnosti da Gluk u sardnji sa koreografom Andolinijem, scenografom Đovanijem Kualjom (Giovanni Quaglio) i kontratenorom Gaetanom Guadanijem (Gaetano Guadagni) započne svoju opersku reformu prvom verzijom *Orfeja i Euridike* iz 1762, dok će manifest te nove ideje biti verbalizovan i sistematizovan u čuvenom predgovoru *Alčesti* iz 1764. u kojem objavljuje rat disbalansu dramskog i muzičkog u operi, svakoj neprirodnosti, formalnostima i konvencijama koje ometaju praćenje dramskog toka, ornamentaciji koja nije potaknuta radnjom i psihologijom, zamagljenjem oštre razlike između seko rečitativa i virtuoznih pevanih numera, te upotrebom akompanjato rečitativa i jednostavnijeg melodijskog jezika u kojem je verbalno razumljivo i prirodno.

I *Orfej* i *Alčesta* su reformisane italijanske opere u svojoj biti, ali je reformirano u njima inspirisano upravo francuskim uticajem (preko Duracija), dok će kasnije francuske verzije istih dela biti obogaćene baletima, horovima, akompanjato rečitativima i novim dramaturškim rešenjima. Dela za francusku pozornicu će s druge strane delovati mnogim uticajnim Parižanima u suprotnosti sa francuskom tradicijom i misijom u operi. Mada će sam Gluk najviše mariti za Rusoovo mišljenje- spajaju ih plemenita prirodnost i jednostavnost, užitak u neartificijelnom čime se suprotstavljaju i italijanskoj i francuskoj praksi. Ne smemo zaboraviti i nemački umetnički uticaj na Gluka koji Romen Rolan naglašava. Naime, nemačke strofične narodne pesme³⁵ jednostavne forme, harmonske i melodijske strukture, ali dubokog poetskog sadržaja (više lirskog nego herojskog, više ljudskog nego božanskog) se mogu osetiti kroz ljupku

³⁵ Koje će do početka XIX veka iznedriti klasičan *lid*.

jednostavnost kratkih arija u Glukovim komičnim operama, ali i lepotu i dubinu u reformisanim operama iz finalnog “pariskog opusa”- poput Ahilove arije *Cruelle, non jamais...* u *Ifigeniji na Aulidi*.

Italijanska praksa, francuska tradicija, nemačko nasleđe, inspiracija grčkom tragedijom čine Glukov stil internacionalnim. Kao što je neoklasicizam u istoriji umetnosti prvi univerzalni arhitektonski stil, tako njegov savremnik Gluk sublimira u sebi sve ove uticaje i stvara operски teatar koji će postati klasika, nepomodan i neefemeran.

Na kraju, važno je u par crta oslikati Gluka kao privatnu ličnost. Tumači njegovog dela ne smeju zamisliti klasicističku mermernu figuru. Kao što je poimanje antike kao belog mermerna pogrešno, umesto ispravnog sagledavanja kroz izrazitu i intenzivnu koloritnost- tako i glukov karakter baca svetlost na njegov opust i pomaže da shavimo njegovu umetničku nameru. Njegova životna iskustva su tako raznolika da je moguće govoriti o univerzalnom ljudskom iskustvu. Od krajnjeg siromaštva, velike materijalne nesigurnosti i neizvesnosti, od sviranja na seoskim veseljima, do koncertiranja na dvorovima, te slave kao kompozitora u krugu najviše aristokratije i filozofa, ali i osude i odbacivanja od strane Pariza kao centra sveta, zatim od potucanja po provincijama i gradovima Češke, Italije, Nemačke do dvorova i velikih opera Francuske, Austrije, Švedske i Engleske Gluk sublimira sva životna iskustva u svom radu. Njegova ljubav prema teatru, životu, životnosti, kao i razumevanje ljudske prirode uneli su život u smrtonosno dosadnu operu seriju Italije i beskrajno monotonu lirsku tragediju Francuske- upravo tim rečima i francuski i italijanski savremenici opisuju operску scenu pre Gluka, beskrajna dosada i predvidivost, ništa po meri čoveka, a ni bogova, iako su česti likovi obe pomenute operске tradicije. Gluk je kao ličnost bio praktičan, svestan mogućnosti promene životnih okolnosti, vredan radnik, često svadljiv, na probama uporan, prodoran, sklon inatu i sukobu tako da je publika rado dolazila da posmatra probe koje su često bile izrazito konfliktne i zanimljivije od ponuđenog gotovog operskog produkta drugih etabliranih kompozitora. Međutim iznad svega dominira Glukova oštroumnost, dobronamernost i veliko razumevanje ljudske psihologije. Njegova pasioniranost prema sjedinjenom teatru i muzici su mu davali veliku snagu te ga savremenici često porede sa Hendlom i kasnije Betovenom. Gluk nije bio samo centar konflikta tokom priprema opera zahtevajući najviši standard i nadahnutost, već je bio i centar mnogo većeg konflikta između Glukista koje je podržavala Marija Antoaneta (tada dofina Francuske i supruga budućeg kralja Luja XVI), i Pičnista koji su gravitirali oko madam

du Bari (odnosno Luja XV, čija je ljubavnica du Barijeva bila). Gluk dolazi u Pariz upravo na dofinin poziv koju je poznavao još sa habsburškog dvora kao učitelj muzike nadvojvodske dece. Kako je izraziti animozitet između dofine i kraljeve favoritkinje rastao, tako se prenosio i na ceo dvor i kulturnu sredinu u kojoj će Gluk i Pičini biti navedeni da komponuju operu na isti libreto *Ifigenija na Tauridi*. Ipak bez obzira na svoju vatrenu narav Gluk neće ući u sukob sa Pičinijem i poštovaće u njemu umetnika. Gluk se u slavi neće uzgorditi, ali će hrabro gaziti napred, dok će povređeno otići iz Pariza kada njegove opere prestanu da nailaze na hvale. Ipak, Glukova ljubav ka teatru sinteze, ka muzičkom teatru u kojem su muzika i drama protkane jedna drugom ostaje njegova ideja vodilja i ono po čemu će biti zapamćen kao jedna od centralnih ličnosti istrojice opere. Glukova namera nikada nije bila da postane istorijska ličnost, međutim namera mu jeste bila da stvara muzički teatar koji će publiku dovesti u povišena emotivna stanja koja će na njih ostaviti dubok trag.

2.6. Terapeutska moć teatra sinteze

Upravo Glukov teatar sinteze može da nahrani dušu savremenog gledaoca gladnu drugog sadržaja osim dokumentarističkog i naturalističkog koji su danas kao generalni afinitet epohe prisutni na svakom koraku- mediji, reklame, rijaliti, filmovi, serije, društvene mreže, aplikacije, računari, krediti, popusti, itd... najveći postotak ovog sadržaja je okrenut ka razumu dosežnim temama, dok je mistično, ritualno i duhovno svedeno na dekoraciju ili kuriozitet. Motiv za gajenje takvog sveta je razumljiv- našoj izrazito konzumerističkoj civilizaciji nije potrebno slobodno biće kojem u sopstvenom duhovnom balansu i ličnoj ispunjenosti nije potrebno ništa što se može kupiti ili prodati. Ipak, ni ne sumnjamo da mnoga patnja, besmisao, strah od smrti i drugih prirodnih fenomena života i mnoge neuroze savremenog čoveka proističu upravo iz nepovezanosti sa duhovnim sferama, religioznim, mističnim, mitološkim, onostranim, neopipljivim... Umetnost je ta koja svojom neodoljivom zavodljivošću upućuje čoveka na mogućnost drugačije egzistencije, drugačije spoznaje, duhovnog preporoda, usuđujemo se da kažemo da je umetnost često terapeutska i da našim namernim odabirom da bude takva možemo da doprinesemo dobrobiti pojedinca i zajednice. Odabrani medij autora jeste opera koja u sebi nosi zbir i preplet svih umetnosti, odnosno sintezu svih umetnosti, kao što su je i prototeatarski kultovi Eleusine u sebi nosili. Ruso u *Rečniku muzike* govori o operi i njenom sintetičkom

karakteru: “Poezijom se govori duhu, muzikom sluhu, a slikom oku; sve treba da se sjedini da bi se uzбудilo srce i u njega unelo jedinstvenu impresiju različitih organa“.³⁶ To su sredstva, a dodirnuti onostrano i izlečiti duh je cilj.

Možda upravo takav teatar može da kroz inspiraciju Eleusinskim misterijama govori o zdravom krugu života i njegovom prihvatanju, dok paralelno kroz priču o Orfeju govori o savremenom individualisti, njegovim moćima i slabostima. Gluk nije revolucionar koji ruši staro, Gluk je umetnik sublimacije i odabira scenski najubojitijih sredstava. Njegova reforma se zasniva na povratku uzbuđljivom, konciznom, atraktivnom i direktnom, dok odbacuje formalno, samodovoljno i nekorespondirajuće sa potrebom gledaoca. Upravo je to razlog atraktivnosti Glukovih opera i danas. Sam kompozitor kaže: “Jednostavnost, iskrenost i prirodnost su veliki principi lepote u svakom umetničkom delu. (...) Verovao sam da se moj najvažniji zadatak mora satojati u tome da postanem što jednostavniji”³⁷

³⁶ Jean-Jacques Rousseau, *Collection complete des oeuvres, volume 9, Dictionnaire de musique*, Geneve, 1780-1789. (prevod S. Rapajić; preuzeto iz knjige S. Rapajića *Muzičko pozorište kao umetnička sinteza*)

³⁷ Pismo iz 1769. upućeno je nadvojvodi od Toskane, suprugu Marije Terezije, nekadašnjem Francu Lotarinškom,

III METODE ISTRAŽIVANJA

*Posredovati znači tražiti nešto što je ovisno o nečem drugom, a to u stvari znači tražiti nemoguće.*³⁸

U delu Ivana Kuvačića *Rasprave o metodi* autor objašnjava vezu metoda i nastanka modernog istraživanja: „U početku razvoja moderne znanosti postoji jak zahtev za čvrstim *početnim tačkama* koje su očigledne, te ih ne treba dokazivati. (...) Središnji problem je opisivanje kako se spoznaju prvi principi, to jest opisivanje intuitivne metode.“³⁹ Najjasniju skicu intuitivne metode daje Spinoza koji u delu *Usavršavanje intelekta* govori o četiri moguće metode pomoću kojih reflektivni duh može odgovoriti na postavljena pitanja. Spinoza klasifikuje sledeće četiri metode: dogmatsku metodu (dogmatizam je metodologija istine koja daje odgovore na pitanja činjenicama i zakonima), metoda iskustva („spoznaja dolazi *kroz iskustvo koje intelekt još nije klasificirao*“), metoda izvođenja (bit jedne stvari se izvodi iz druge, na temelju posledice se zaključuje o njenom uzroku) i metoda „kada se stvar shvata kroz njezinu bit“⁴⁰. Spinoza prve tri metode smatra nesigurnim, onima koje ne pružaju uvid u bit same stvari, a jedinom adekvatnom metodom smatra četvrtu metodu. „To je metoda *intuicije*, koja se sastoji u neposrednom shvatanju.(...) U pokušaju da preciznije objasne intuiciju, neki (mislioci) izraz *očigledno* svode na *očigledno samo subjektu koji spoznaje*. Na taj se način intuicija označava kao lična osobina.“⁴¹ Intuitivna metoda je ona koja se mora na prvom mestu pomenuti u umetničkom istraživačkom radu. Kada je u pitanju stvarnije kompleksne umetničke strukture, kao što je režija opere (u kojoj se mnoge umetnosti ukrštaju, govore različitim jezicima, postižu različite nadražaje, i sl.) mnogi uvidi autora, odnosno shvatanja autora, nastaju gotovo neuhvatljivim i neočekivanim povezivanjem raznih pojmova, motiva, tema na različitim umetničkim jezicima. U kreaciji operne postavke, odnosno u kreaciji teatra umetničke sinteze, intuitivnoj metodi se mora dati primarno mesto iako ona često počinje da se primenjuje nakon što je ostalim, mnogo

³⁸ Baruh Spinoza, *Usavršavanje intelekta*.

³⁹ Ivan Kuvačić, *Rasprave o metodi*. ITRO „Naprijed“, Zagreb, 1988, 25. i 26.

⁴⁰ Baruh Spinoza, isto

⁴¹ Ivan Kuvačić, isto

opipljivijim metodama, podvrgnut istraživani operski materijal. Algaroti započinje svoj *Esej o operi* iz 1755. godine ovim rečima:

„Čovekova mašta nije stvorila bolju i uzvišeniju zabavu za bogate duhom nego što je sveobuhvatna i harmonična predstava, savršena po izvedbi, koja se zove *opera*; jer u njenom stvaranju nije zaboravljen ni jedan detalj (...) koji bi na svaki mogući način doprineo ostvarenju tako važnog cilja: i zaista, možemo sa razlogom tvrditi da su najmoćniji kvaliteti muzike, mimetičke veštine, plesa i likovne umetnosti u njoj izvrsno spojeni.“⁴²

Najupečatljiviji utisak ovog ranog teoretskog razmatranja leži upravo u biti opere kao o superiornom *sinkretizmu*, tj. *sintezi* svih umetnosti, što je operski *credo* od samog nastanka ove scenske vrste do danas (ne isključujući pojavu novih umetnosti kao što su digitalne umetnosti).

Zato su i metode koje su se koristile u istraživanju bile hibridnog karaktera, pokušavajući da se iz najrazličitijih uglova osvetli tema istraživanja, kao što se scenska vrsta opere od samog početka osmelila da najrazličitijim umetničkim sredstvima gradi svoju realnost. Međutim, nikako neće biti reči samo o prostom kolažu jer, ni u operi nije reč o raznorodnom materijalu koju je samo postavljen jedan do drugog, već o organskom spajanju i prožimanju različitih metoda i veština. Iako su radi preglednosti pobrojane zasebno, u radu na postavci opere sve navedene metode se ukrštaju, paralelno primenjuju i postavljaju u međuzavisne odnose.

1) Metoda analize:

- Analiza mitološke građe o Orfeju
- Raščlanjivanje i analiza elemenata Eleusinskih misterija, njihovo razumevanje; analiza etike i psihologije Helenske civilizacije
- Raščlanjivanje i analiza elemenata opera Glukovog reformisanog opusa i njihovo tumačenje, raščlanjivanje i analiza elemenata *Orfeja i Euridike*, analiza muzičkog i verbalnog gradivnog materijala opere; analiza etike i psihologije Evrope XVIII veka
- Analiza savremene civilizacije, etike i psihologije savremenog čoveka
- Analiza specifičnih izražajanih sredstava baleta radi pronalaženje optimalnih sredstava za njegovu upotrebu u postavci opere; analiza izražajnih sredstava baleta kojima se može doprineti izgradnji stila oniričnog realizma u postvaciji Orfeja i Euridike kroz apstraktan jezik
- Analiza praktičnih elemenata Misterija koji se odnose na snažan nadražaj mista (učesnika

⁴² Francesco Algarotti, *Essay on the opera* (eng. izdanje 1768), 5-6.

kulta); analiza sličnih snažnih nadražaja gledaoca u operском театру.

- Analiza ritualnih muzičkih, ritmičkih, tekstualnih i kinetičkih ponavljanja koja pripadaju Misterijama, a mogu se primeniti na rad sa baletom, horom, solistima i ostalim izvođačima
- Analiza masovnog kulta; analiza operског spektakla
- Analiza operског sinkretizma umetnosti, odnosno umetničke sinteze; analiza dejstva pri takvom pristupu na čula i racio publike.

2) Metoda umetničke sinteze

- Građenje kompleksne strukture nakon temeljnog upoznavanja sa elementima podvrgnutim analizi
- Organsko sjedinjavanje proučenog materijala i podvrgavanje međusobnom uticaju: režije na muzički koncept, svetla na muziku, dramaturgije na likovni aspekt predstave, muzike na glumu, glume na orkestar, itd.
- Podvrgavanje gradivnih elementa jedne umetnosti, strukturnoj konstrukciji druge umetnosti, i obratno⁴³
- Spajanje različitih umetničkih istraživanja, praksi, koncepata, izraza i ideja učesnika rada na operi (reditelj, dirigent, koreograf, kostimograf, scenograf, dizajner svetla...) u jednu organsku celinu.

3) Istorijska metoda:

- Istraživanje i prikupljanje istorijskog materijala o originalnoj partituri, tumačenje i istraživanje različitih Glukovih verzija dela.
- Istraživanje istorijskog konteksta u kojem je delo nastalo, istraživanje političke i kulturne istorije Evrope XVIII veka
- Istraživanje stvaralačkih i izvođačkih praksi Glukove epohe i pozicioniranje kompozitora u okviru njih
- Istraživanje Glukove umetničke i privatne biografije u cilju boljeg razumevanja dela, Glukovih motiva, tema, polja interesovanja...
- Istraživanje geneze opere, istraživanje geneze grčke tragedije, istraživanje i prikupljanje materijala za rekonstrukcija Eleusinskih misterija i svetih igrokaza iz relevantnih istorijskih

⁴³ S. Rapajića, *Muzičko pozorište kao umetnička sinteza*, str. 58.

izvora, kao i istraživanje i prikupljanje relevantnih savremenih tumačenja Misterija

- Istraživanje političke i kulturne istorije antičke Grčke
- Istorjsko proučavanje veza opere i baleta koja seže od religioznog pantomima drevnih kultova sve do savremenih postavki opere
- Istraživanje upotrebe svetlosnih efekata u Misterijama radi postizanja zanosa i katarze

4) Komparativna metoda:

- Upoređivanje Eleusinskih misterija sa zvanično uranijsko- partijarhalnom religijom grčkih polisa, te istraživanje njihovog međuzavisnog odnosa
- Upoređivanje potreba savremene Zapadne civilizacije i savremenog čoveka, sa potrebama pripadnika Eleusinskih kultova, istraživanje odnosa prema smrti u obe civilizacije
- Upoređivanje i istraživanje relevantnih izvođenja Glukove opere danas, sa akcentom na *Orfeju i Euridici*, ali i kompozitorovom zreлом pariskom operskom opusu
- Upoređenje i istraživanje svih verzija *Orfeja i Euridike*, kako onih koje je kompozitor osmislio, tako i onih koje će kasnije nastati kao proizvod produkcijskih ili umetničkih potreba/težnji interpretatora, istraživanje zanačenja okolnosti promena i dorada, istraživanje italijanskih i francuskih verzija dela; istraživanje različitih verzija drugih reformisanih opera poput Alčeste, Ifigenije na Aulidi...
- Upoređivanje i istraživanje uspešnih i relevantnih savremenih operskih postavki koje koriste elemente bliske našoj postavci kao što su upotreba baleta, lutkastvo, teatar objekata, elementi ritualnog, insitiranje na sintezi...
- Istraživanje celokupnog Glukovog opusa, sa koncentracijom na operski opus, a posebno na poslednjih šest opera pisanih za parisku publiku, razumevanje zajedničkih imenitelja, kao i detektovanje razlika, te proučavanje njihovog značenja
- Istraživanje različitih umetničkih praksi i pristupa operi sa Glukovom idejom o operskom teatru; istraživanje i upoređenje francuske i italijanske operske prakse XVIII veka
- Istraživanje odnosa Eleusinske misterije i Glukove reformisane opere
- Istraživanje i poređenje mitološkog Orfeja i operskog Orfeja, poređenje Glukovog Orfeja sa ostalim operskim Orfejima, poređenje Orfeja u operi i u drugim umetničkim medijima
- Istraživanje komparativnom metodom kroz analizu više uspešnih rediteljskih postavki opera koje kao ključ tumačenja dela koriste upravo ansambl baleta i bale tske numere u okviru opere

5) Teatrološka metoda:

- Istraživanje partiture opere (teksta i muzike) oruđima dramske analize
- Istraživanje teme i ideje dela, događaja, osnovnog sukoba, likova, te njihovih motiva i radnji...
- Primena rezultata ovih metoda u praktičnoj postavci u operskom teatru i radu sa solistima, horom, baletom i animatorima, te dalje podvrgavanje praktičnog rada oruđima dramske analize

6) Muzikološka metoda:

- Istraživanje i tumačenje partiture iz ugla muzikologa, prikupljanje tragova o ideji kompozitora tumačeći njegov specifičan harmonski jezik, orkestraciju, ideju o melodijskoj liniji, odnos prema upotrebi različitih ritmičkih obrazaca, pristup modulacijama i promenama tonaliteta, odnosno istraživanje Glukovog kompozitorskog postupka kao precizno definisanog scenskog jezika.
- Istraživanje Glukovog odnosa prema vladajućim operskim praksama, revolucionarnost u kreaciji, ali sintezu francuske, italijanske i nemačke muzičke prakse
- Međuzavisnost muzičkog materijala opere (melodija, ritam, harmonija, orkestracija, muzički oblik, isl.) i verbalnog teksta opere, kreiranje ideje o tekstu i podtekstu kroz muzički aspekt predstave, istraživanje dramskog aspekta predstave koji je prikazan muzičkim sredstvima (sukobi, podteksti, itd...)
- Istraživanje značaja muzike u Eleusinskim ritualima, istraživanje aspekta zanosa kroz muziku u ritualu
- Istraživanje aspekta zanosa kroz muziku u operi; zanos kod Gluka postignut muzičkim sredstvima

Umetničko istraživanje smo podelili u dve faze. Prvu fazu, opisanu u poglavlju II karakteriše analiza: istorijsko- teoretsko proučavanje koje se ogleda pre svega kroz dubinsku analizu kojom su temeljno istraženi pojmovi iz teme umetničkog rada, tj. Glukova operska reforma, Eleusinke misterije, te njihov odjek u grčkoj tragediji, kao i mitovi o Orfeju (ali i oni o Hadu i Persefoni, kao i o Amoru i Psihi- koji značajno doprinose rezultatima istraživanja koji se koriste u praktičnom radu na izgradnji likova, sukoba, itd...). Istorijskom i komparativnom metodom su obrađivani srodni materijali da bi se doneli zaključci o njihovom značenju, specifičnim zajedničkim obrascima, ekskluzivnim sredstvima koja koriste, te konvencijama i

kodovima koji im pripadaju, kako bi se otkrili elementi koji su zatim korišćeni u izgradnji predstave.

Drugu fazu, opisanu u poglavlju IV, karakteriše sinteza kroz koju se dostignuća prethodne faze klasifikuju, biraju i na kraju međusobno sjedinjuju, te pripremaju kao alati za konkretan rad sa ansamblom, počevši od pripremnog rada sa dirigentom, koreografom, scenografom, kostimografom i dizajnerom svetla, sve do praktičnog rada sa solistima, horom, baletom, statistima i animatorima objekata.

Navedene metode su zastupljene u oba poglavlja (II i IV). Međutim, kao što smo i naveli na početku ovog poglavlja (III): kako je opera umetnost sinteze, tako i metode koje u finalnom radu primenjujemo moraju biti u nabliskijoj povezanosti i međuzavisnim odnosima, dok je intuitivna metoda bila vezivno tkivo među drugim metodama i materijalu prikupljenom njihovom primenom.

IV ANALIZA PRAKTIČNOG RADA

4.1. Komparativni prikaz strukture i značenja scena *Orfeja i Euridike*: originalna verzija iz 1762. (predložak) i beogradska postavka iz 2021. (predstava)

U narednom odeljku su komparativno prikazane scene originalnog Glukovog i Kalcabiđijevog dela iz 1762. i predstave postavljene u Narodnom pozorištu u Beogradu u maju 2021. godine. Scene su napisane u sukcesivnom nizu, numerisane brojevima radi preglednijeg paralelnog upoređivanja (prvi arapski broj je čin, a drugi scena u okviru čina). Malim slovima su uneta imena likova koji se pojavljuju u sceni kako su je zamislili libretista i kompozitor (npr. Orfej), a velikim slovima su obeleženi likovi koji se pojavljuju kao originalna rediteljska zamisao (npr. PERSEFONA, MORFEJ...). Tu se misli na mnogobrojne nove likove koji su uvedeni rediteljskom invencijom, ali i na likove koji već postoje u libretu, ali u originalnoj verziji partiture nisu u tim scenama uopšte predviđeni (kao što je to u predstavi najčešće slučaj sa Euridikom- po libretu se pojavljuje samo na kraju jednog čina, dok je u našoj predstavi zastupljena u svim scenam gotovo koliko i Orfej). U nastavku se nalazi objašnjenje funkcije scene, kao i njen kratak opis, radnje likova, sukobi, značajni postupci koji su presudni za novo tumačenje. Može se primetiti da je desna strana koja opisuje rediteljsku invenciju mnogo opširnija, ali verujemo da je to usled mnogih novih zadataka za izvođače nastale usred novog rediteljskog tumačenja tekstualno/muzičkog predloška i nastojanja da se scene ispune velikim dramskim nabojem, novim originalnim motivacijama likova, novim sukobima i ostalim pokretačima radnje. U predstavi je akcenat na aktivnosti scena, izbegavanju pasivnosti (stanja) tokom horova i arija, zadate su vrlo jasne radnje koje se menjaju, variraju, gradiraju. Mizanscen, iako vrlo dinamičan, sa težnjom da bude kompleksan, simboličan, a često i likovno sredstvo, ipak nije unet u donji prikaz zbog moguće preopširnosti.

Originalna partitura je tretirana kao predložak, veliki broj scena je odbačen, nekima je promenjeno mesto, neke su dodate iz drugih dela/ odnosno kasnijih verzija *Orfeja i Euridike*. Primer unošenja nove scene je Balet Furija koji je prvobitno komponovan za Glukov revolucionarni balet *Don Žuan ili Kameni gost* i prvobitno nije izveden u Bečkoj verziji dela za

koju se odlučila Uprava opere Narodnog pozorišta u Beogradu, kao i dirigent predstave Dian Čobanov. Određeni rečitativi su skraćeni, posebno oni sa redundantnim sadržajem koji je mogao da se prikaže kroz akciju, a ne kroz naraciju. Oni su ili odbačeni ili skraćeni (u meri koju je muzička logika diktirala)- primedbe o ovom postupku su takođe unete u opis scene. Veliki broj baletskih scena je izbačen, međutim to ne treba shvatit kao nerazumevanje Glukove upotrebe baleta u operi, već kao razvoj njegove ideje o funkcionalnosti baletske numere u operi, kao i jasne akcionosti i unutrašnje dramaturgije same numere. Intencije samog Gluka nisu da balet bude apstraktni ili alegorijski divertisman, već da bude generisan u dramsku radnju i u tom smislu su materijali komprimovani- ako je radnja zadata originalnom partitурom već izvedena u prethodnoj sceni baletska scena je ukinuta. Sličan tretman su imale i određene horske scene. (detaljnije o ovim postupcima u poglavljima koji se tiču rada sa ansamblima hora i baleta).

Nije poštovan ni raspored pauza između činova već je predstava podeljena na samo dva dela sa jednom pauzom. Iako je Gluk majstor muzičke dramaturgije njegova odluka je da činove završava smirenjima. U našoj predstavi smo se odlučili da pauza bude nakon kulminacije 1. slike II čina, gde je i najveći vrhunac u sceni Furijska. To je i tačka najveće misterije i pitanja koje će gledalac sebi postaviti: “Šta će se dogoditi dalje?”. Muzička dramaturgija cele 2. slike koja kulminira plesom Furijska (odnosno u našoj postavci pokušajem erotskih demona da zavedu Orfejska i zaustave ga na putu do Euridike) gledaoca dovodi do ekstaze, koju ni obligatorna orkestarska pauza ne može da potpuno zadovolji. Evolucija ove operne dramaturgije je činila da čak i predstave dužine Gounodovog Fausta nakon nekoliko sati kulminiraju u velikoj baletskoj sceni koja budi pažnju publike i priprema je za finalni čin.

U scenosled su uneti i određeni objekti koji su tretirani kao likovi što je princip preuzet iz lutkarskog teatra, odnosno teatra objekata o čemu se govori u drugim poglavljima. To su Tanatos koji je crna lagana tkanina koja ima funkciju lika, zatim žito koje ima svoj razvoj od otkosa, preko semenke, izdanka i zlatnog klasja, te i Kerberove glave (klasična lutka na štapu), leptiri (štap), zlatna sfera, odnosno “Velika Misterija života i smrti”, te Orfejska lira i Amorova strela koje animiraju izvođači dajući im samostalni život.

Komparativni prikaz strukture i značenja scena:
Predložak (levo) i beogradska postavke iz 2021. (desno)

| <p>Partitura originalne verzije <i>Orfeo ed Euridice</i> postavljene u Beču 1762.</p> | <p>Predstava <i>Orfeja i Euridike</i> postavljena u Narodnom pozorištu u Beogradu 2021.</p> |
|--|---|
| <p>0. Uvertira: Nerežirana numera, tradicionalna <i>Festa teatrale</i> koja navodno nema smisla, niti muzičku vezu sa ostatkom dela.</p> | <p>0. Uvertira: Režirana, ne tretira se kao <i>Festa teatrale</i> Učesnici: ORFEJ, EURIDIKA, AMOR (solisti opere) PERSEFONA, MORFEJ (solisti baleta), KUPIDONI I KERBERI (ansambl baleta) , SMRTNICI (hor) Likovi i sile koji su prikazani kroz nežive objekte (elementi lutkarstva): - Amorova zlatna strela kojom upravlja smrtnicima - velika zlatna sfera Misterija, tajna života i smrti - plavi leptir Euridikine duše Sinopsis scene: 1. Persefonu, vladarku ciklusa života i smrti (u pratnji čuvara poretka Kerbera) zatičemo kako vlada nad čovečanstvom. Ona upravlja velikom zlatnom sferom Misterija (Eleuzinskom spoznajom). Na Persefonin znak velika zlatna sfera se spušta sa tavanice. 2. čovečanstvo (hor, balet, Orfej i Euridika) je neodoljivo privučeno Misterijom (Sfera), pokreće ih tajna velike Misterije 3. Dok smrtnici lutaju Zemljom opčinjeni u</p> |

| | |
|--|--|
| | <p>potraži za odgovorima na Misteriju, Morfej za Persefonu sakuplja njihove duše oličene u leptirima</p> <p>4. Amor se pojavljuje i traži svoju supermaciju nad čovečanstvom</p> <p>5. Sukob Persefone i Amora</p> <p>6. Amor spaja Orfeja i Euridiku; venčani prsten kao simbol njihove večne unije</p> <p>7. Sukob Amora i Persefone oko supermacije nad smrtnicima i zlatnom sferom velike Misterije (nerešena borba)</p> <p>8.1 Persefona pomoću Morfeja odvodi Euridiku na put inicijacije kroz iskušenja smrti- počinje lekcija o ciklusu večnog rađanja i umiranja. Euridika kreće za leptirom koji predstavlja njenu sopstvenu dušu.</p> <p>8.2 Amor odvodi Orfeja na put inicijacije kroz “Amorova iskušenja”- Orfej mora da dokaže snagu svoje ljubavi</p> |
| I čin, scena 1 | I čin, scena 1 |
| 1. 1 Hor + Orfej 1. Oplakivanje Euridike | <p>1.1 Hor + Orfej + EURIDIKA</p> <p>1. Obeshrabrivanje Orfeja:</p> <ul style="list-style-type: none"> - smrtnici obeshrabruju Orfeja - Euridikino beživotno telo obeshrabruje Orfeja <p>2. Orfej u bolu odbacuje liru, u kojoj paradoksalno leži njegova najveća moć</p> |
| 1.2 Orfej rečitativ 1. Oplakivanje Euridike | <p>1.2 Orfej rečitativ + EURIDIKA</p> <p>1. Prirodni procesi krućenja Euridikinog mrtvog tela obeshrabruju Orfeja</p> <p>2. Zajednica obeshrabruje Orfeja</p> |
| 1.3. <i>Ballo</i> , prethodni + balet | Izbačeno , dramaturški prebačeno u sledeću |

| | |
|--|---|
| (dostojanstveni pogrebni rituali nad urnom) | horsku numeru koja je iz ugla muzičke napetosti nemerljivo jača i efektnija, te se rediteljskom intervencijom dostojanstveni pogrebni ritual pretvara u visokotraumatično iskustvo za Orfeja |
| <p>1.4. Hor + Orfej</p> <p>1. Oplakivanje Euridike</p> | <p>1.4. Hor + Orfej + Mojre (balet) + KERBERI (balet) i TANATOS (crni mrtvački pokrov koji animiraju baletski igrači)</p> <p>(s obzirom da je scena muzički i verbalno identična sceni 1.2. osmišljena je obligatorna gradacija)</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Najviši stupanj obeshrabrivanja Orfeja od strane zajednice smrtnika kojoj pripada 2. Pojava Mojri sa ritualnim predmetima- Euridikina smrt postaje još stvarnija 3. Tanatos se pojavljuje- mrtvački pokrov se navlači preko Euridike 4. Orfej se bori sa Tanatosom, ali ga savladava prekasno 5. Euridikino telo polako tone u mrak i dubinu rake. 6. Eleuzinsko žito se prosipa u raku za Euridikinim telom (obred se finalizuje). Početak ciklusa rasta žita u predstavi *** (pohranjivanje u zemlju je početak ciklusa novog rađanja) 6. Smrtnici se definitivno opraštaju od Euridike i prosipaju zemlju za njom, pojačavajući Orfejevo traumatično iskustvo i dovodeći ga do vrhunskog osećanja nemoći |
| 1.5 Orfej arija Ia | 1.5 Orfej arija Ia |

| | |
|--|---|
| - opis tugovanja za Euridikom (stanje) | - prikaz Orfejeve samoće, oslušivanje eha, igra sa Euridikinom otvorenom rakom |
| 1.5 Orfej rečitativ 1 - tugovanje za Euridikom (stanje/ minimum akcije) | 1.5 Orfej rečitativ 1 + EURIDIKA 1. Orfejeva košmarna vizija (koja ga tera na akciju) - Euridikine šake koje ga zovu iz rake 2. Orfejeva košmarna vizija (podstiče akciju Orfeja) - Euridika je živa zakopana na dnu rake, očajnički bori se da izađe, traži Orfeja koji je nemoćan da joj pomogne |
| 1.5 Orfej arija Ib - opis tugovanja za Euridikom (stanje) | Izbačeno Tekst i muzika su identični sa 1.5 Orfej arija Ia (skraćenje usled redundantnosti odseka dramske scene) |
| 1.5 Orfej rečitativ 2 - tugovanje za Euridikom (stanje/ minimum akcije) | Izbačeno (skraćenje usled redundantnosti odseka dramske scene) |
| 1.5 Orfej arija Ic - opis tugovanja za Euridikom (stanje) | 1.5 Orfej arija Ic + EURIDIKA + MORFEJ + TANATOS 3. Orfejeva blažena vizija - Euridikino moguće blaženstvo u carstvu smrti - Euridika pokušava da uhvati velikog plavog leptira, tj. da pronade sopstvenu dušu 4. Orfejeva košmarna vizija - Euridikine muke u Hadu 5. Orfejeva košmarna vizija - Tanatos, ovog puta u formi velikog crnog talasa preplavljuje Euridiku i odnosi je sa sobom u Had |
| 1.5. Orfej rečitativ 3 “Numi! Barbari Numi! | 1.5 Orfej rečitativ 3 “Numi! Barbari Numi! |

| | |
|--|---|
| <p>-Orfejeva pobuna protiv Euridikine smrti</p> | <p>Orfej + KERBERI + TANATOS (crni mrtvački pokrov koji animiraju igrači)</p> <ul style="list-style-type: none"> - Orfejeva pobuna protiv Euridikine smrti - Orfejeva pobuna protiv Persefone i njenog ciklusa rađanja i umiranja |
| <p>I čin, scena 2</p> | |
| <p>1.6 rečitativ Amor i Orfej</p> <p>Amor obaveštava Orfeja da su mu se bogovi smilovali i daje mu uputstvo o zavetu ćutanja</p> | <p>1.6 rečitativ Amor i Orfej + KUPIDONI</p> <p>Amor obaveštava Orfeja da ga uzima pod svoje okrilje i daje mu uputstvo o zavetu ćutanja.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Kupidoni su uvedeni u scenu da bi se povećala Amorova bogolika priroda i moć. <p>Dok priča, Amor ih pokreće te izgovorene reči o paklenim mukama, Scilama i Haribdama, ponorima i Tanatosu postaju vidljive za publiku. Amor kao čarobnjak transformiše Kupidone kao da su od plastelina. Amor kao objekat moći koristi samouvereno svoju strelu (čarobni štapić pomoću kojeg zapoveda čovečanstvom)</p> <ul style="list-style-type: none"> - Testiranje Orfeja da li je spreman da krene na inicijacijsko putovanje |
| <p>1.7 arija Amor + Orfej</p> <p>- funkcija: pouka o ljubavnom strpljenju (stanje)</p> | <p>1.7 arija Amor + Orfej + KUPIDONI</p> <ul style="list-style-type: none"> - Amor ohrabruje Orfeja - Daje mu snagu zlatnom strelom - Vraća mu u ruke njegovo najjače oružje -liru - Prikazuje preteće strane nezadovoljenog Amora |
| <p>1.8 rečitativ Orfej</p> <ul style="list-style-type: none"> - Orfejeva zapitanost pred veličinom iskušenja i Amorovim uputstvom o suzdržavanju - Orfejeva odluka | <p>1.8 rečitativ Orfej</p> <p>Isto</p> |

| | |
|--|---|
| <p>1.9 finalna scena <i>Presto</i> - Orfejev silazak u Had</p> | <p>1.9 finalna scena <i>Presto</i> Orfej + EURIDIKA + MORFEJ - Orfej polaže zakletvu da želi da krene putem Amorovih iskušenja, napravi prvi korak u inicijaciju i izbavi Euridiku čime će ujedno i dokazati Amorovu pobjedu nad Persefonom - Inicijacijsko putovanje počinje: otvaraju se nebesa i planine (cug podiže rikvand, scenografija se okreće na rotaciji), ukazuje se bela svetlost na kraju tunela u kojoj se nalaze Euridika koja pokušava da uhvati svoju dušu u formi leptira (Morfej nosi dušu na dugačkom tankom štapu) - Isprovociran ovom vizijom Orfej trči da ih stigne - Zavesa</p> |
| <p>PAUZA</p> | <p>ATTACA (ovim se obezbeđuje ubrzanje dramske radnje)</p> |
| <p>II čin, scena 1</p> | |
| <p>2.1 <i>Ballo</i>: - Furije i duhovi podzemlja igraju na obali reke Kokit (stanje)</p> | <p>2.1 <i>Ballo</i>: MOJRE i Orfej 1. Mojre kotrljaju veliku zlatnu sferu Misterije. Podsećajući nas da su one starije i od Persefone i da su one te koje imaju najintimniju vezu sa čovekovim životom i smrću 2. Sažimanjem scena Orfejev silazak u Had je pomeren ovde. Orfej prati sferu Misterija i tako stiže u Had, čvrsto drži Liru i koristi je kao amajliju i oružje</p> |
| <p>2.2 Hor - Furije i duhovi podzemlja pevaju na obali</p> | <p>2.2 Hor demoni + ORFEJ + TANATOS - Demoni plaše Orfeja pokušavajući da ga</p> |

| | |
|---|---|
| <p>reke Kokit</p> | <p>oteraju nazad</p> <ul style="list-style-type: none"> - Demoni dovlače predimenzioniranog Tanatosa (koji je sada veličine cele scene u vidu velikog crnog vodopada) preteći Orfeju |
| <p>2.3 <i>Ballo</i> Balet</p> <ul style="list-style-type: none"> - Ples Furijske i demonike | <p>2.3 <i>Ballo</i> FURIJE (balet), hor demonike, Orfej, PERSEFONA, EURIDIKA, TANATOS</p> <p>6. Orfejeva paklena vizija- demoni razmiču Tanatos i ukazuje se Euridika kao leptirica sa velikim crnim krilima (deo Tanatosa). Velika krila ne pomažu Euridici da uzleti u Eliziju, već ih Furijske vuku svaka na svoju stranu i time pokušavaju da rastrgnu Euridiku (aluzija na sparagmos).</p> <ul style="list-style-type: none"> - u velikoj boli Euridika preklinje Orfeja da je spase što u Orfeju budi akciju - Demoni (hor) vuku Orfeja nazad i blokiraju mu svaki kontakt sa Euridikom |
| <p>2.4 Hor</p> <ul style="list-style-type: none"> - Furijske i duhovi podzemlja pevaju na obali reke Kokit | <p>2.4 Hor + ORFEJ + FURIJE + PERSEFONA + TANATOS + KERBER</p> <ul style="list-style-type: none"> - Furijske i duhovi podzemlja se hvataju u mrtvačko kolo, obrazujući zid koji Orfej ne može da probije. Guraju Orfeja ka orkestarskoj rupi pokušavajući da ga nateraju da odustane - Furijske i duhovi podzemlja gradiraju zastrašivanje kada otvaraju velika paklena vrata i prikazuju Orfeju još strašnije vizije <p>7. 1 Orfejeva paklena vizija- Tanatos se pretvara u veliki crni tumor od katrana</p> |

| | |
|---|---|
| | <p>(animira ga balet uz Persefonu) u kojem se dave smrtnici, vide se samo njihove ruke i glave koje pokušavaju da dođu do vazduha.</p> <p>7.2 Orfeja napada Kerber</p> <p>8. Orfej u očajanju i strahu hvata Liru kao poslednje oružje</p> |
| <p>2.5. <i>Ballo Maestoso</i></p> <p>-Ulazak Orfeja</p> | <p>2.5. <i>Ballo Maestoso</i></p> <p>Izbačeno, scena je dramaturški prebačena ranije da bi se postigli prethodno opisani pakleni prizori mučenja Euridike i zastrašivanja Orfeja)</p> |
| <p>2.6 Orfej i Hor</p> <p>- Orfej moli Furije i demone da ga puste da pređe Kokit</p> <p>- Furije i demoni odbijaju</p> | <p>2.6 Orfej i Hor + FURIJE + PERSEFONA + TANATOS</p> <p>- Furije i demoni napadaju Orfeja ne bi li ga rastrgli</p> <p>- Orfej upotrebljava jednio sredstvo koje ima za borbu, a to je njegova umetnost. Zvucima lire i blagim rečima pokušava da umilostivi gnevna božanstva i demone</p> <p>- Orfej prepoznaje da zlo demona proističe iz njihove nesreće, tuge, divljaštva i frustriranosti protiv čega se bori toplinom, iskrenošću, redom i svojom visokokultivisanom umetnošću.</p> |
| <p>2.7 Hor i Orfej</p> <p>“<i>Misero giovane</i>”</p> <p>- Furije i demoni tvrde da je ovo kraj staze</p> | <p>2.7 Hor i Orfej + FURIJE + PERSEFONA +TANATOS</p> <p>“<i>Misero giovane</i>”</p> <p>- Furije i demone je zbunila Orfejeva otvorenost i sposobnost nenasilne komunikacije na koju u paklu nisu navikli. Demoni priznaju sopstveno očajanje i gnev</p> |

| | |
|---|---|
| | <p>koji proističe iz njega.</p> <p>Orfej je uspeo da ih zasustavi u želji da ga unište</p> |
| <p>2.8 Orfej arija IIa</p> <p><i>“Mille pene, ombre moleste”</i></p> <p>- Orfej pesmom umilostivi demone</p> | <p>2.8 Orfej arija IIa</p> <p><i>“Mille pene, ombre moleste”</i></p> <p>Hor i Orfej + FURIJE + PERSEFONA + TANATOS</p> <p>- Orfej pesmom otopi led demonskih srca i ona počinju ponovo da kucaju</p> <p>- Persefona prvi put obraća pažnju na Orfeja</p> <p>- Furije se ogoljevaju, prestaju da se kriju iza platna Tanatosa i pokazuju sebe onakvim kakve jesu kada prestanu da vrište: uplašene su, smrznute, dezorijentisane, zbunjene</p> <p>- Orfej im pokazuje najvredniju relikviju koju ima, venčani prsten koji mu je dala Euridika i u tom trenutku ga obasjava stub svetlosti</p> <p>- u demonima (hor) se budi empatija</p> |
| <p>2.9 Hor + Orfej</p> <p><i>“Ah, quale incognito...”</i></p> <p>- Demoni se tope i priznaju da je Orfej probudio u njima emocije koje im nisu do tada bile znane</p> | <p>2.9 Hor + Orfej + TANATOS</p> <p><i>“Ah, quale incognito...”</i></p> <p>- demoni se tope, prilaze nežno Orfeju i žele da preuzmu deo njegove toplote i svetlosti.</p> |
| <p>2.10 Orfej arija IIb + hor</p> <p><i>“Men tirane”</i></p> <p>- Orfej pobeđuje demone dobrotom i muzikom</p> | <p>2.10 Orfej arija IIb + hor</p> <p><i>“Men tirane”</i></p> <p>- Kako ga koji demon dodirne menja karakter pokreta u orgazmičnu katarzu</p> |
| <p>2.11 Hor + Orfej</p> <p>- Otvaraju vratnice pakla pred Orfejem.</p> | <p>2.11 Hor + Orfej</p> <p>- Orfej je svojim toplim srcem punim ljubavi (a</p> |

| | |
|---|---|
| | <p>kroz svoju kultivisanu umetnosti) zaveo divlje demone. Oni opijeni toplotom skidaju crne plaštove i pokazuju svoj jarko crveni kostim sličan nebeskim plamenovima.</p> <ul style="list-style-type: none"> - demoni otvaraju vratnice pakla pred Orfejem. - Tanatos u vidu velikog vodopada počinje da se talasa, a zatim se otvara pred Orfejem |
| <p>2.12 Scena ne postoji u originalnoj bečkoj verziji</p> | <p>2.12. EROTSKI DEMONI + Orfej + EURIDIKA + AMOR</p> <p>Ova dominantno plesna scena ubačena je iz Glukovog baleta Don Žuan, na mestu na kojem se nalazi u kasnijim verzijama dela.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Orfej ima košmarnu viziju Euridike koja plove ka njemu na vrhu velike ledene sante, sa ispruženom rukom (rotacija). Prsti im se na trenutak dodirnu, ali onda Euridika ponovo izčezava u mraku Hada. - Sukob Amora i Persefone, Amor gubi - Na putu inicijacije Orfej susreće erotske demone koji pokušavaju da ga zavedu . One su još jedan vid iskušenja kojem Orfej odoleva - Persefona zavodi Orfeja nudeći mu otkrivanje velike Misterije, ali se Orfej jedva odupire - Amor u očajanju posmatra kako je njegov iskušenik gotovo pobeđen - Amor uništava erotske demone svetlošću snage ljubavi - Amor izvodi Orfeja na svetlost - zavesa |

| | |
|---|---|
| II čin , scena 2 | |
| | PAUZA |
| <p>1.12 <i>ballo A, Andante</i> - ples heroja i heroina</p> | <p>1.12 <i>ballo A, Andante</i> PERSEFONA, KERBER, MORFEJ, EURIDIKA, mrtve duše - Kada se podigne zavesa ukazuje nam se Persefonino carstvo, odnosno poljana leptira. Mrtvi (hor) leže isprepletani na zemlji, a njihove duše u vidu leptira lebde iznad njih (animacija lutaka leptira od strane celog hora). Kerberi čuvaju red castva mrtvih. U drugom činu pratimo Euridikinu inicijaciju: - Euridika silazi u grob - Euridika ulazi u Persefonin zagrljaj prateći svoju dušu-leptira koju vodi Morfej. - Svi dočekuju ljubazno Euridiku. Kerber je miran. Ostale mrtve duše je pozdravljaju sa toplinom i pozivaju da im se pridruži. Persefona pokazuje Euridici svoju poljanu leptira, a Euridika oseća veliko rasterećenje, igra se među leptirima kao dete</p> |
| <p>Odsek ne postoji u originalnoj partituri iz 1762, dodat je u kasnijim verzijama dela</p> | <p>1.13 <i>ballo B, solo flauta</i> PERSEFONA, KERBER, MORFEJ, EURIDIKA, mrtve duše - Persefona suočava Euridiku sa bolnom istinom da je napustila svet živih i Orfeja, te da mora da se suoči sa sopstvenom smrtnošću i svojom hibernacijom u Hadu - Euridika ne želi da prihvati pravila donjeg sveta i ne želi da uzme svog leptira-dušu i</p> |

| | |
|--|---|
| | <p>utone u hibernaciju sa ostalim mrtvima na poljani leptira</p> <ul style="list-style-type: none"> - Euridika ustaje, gleda visoko gore kroz raku kroz koju su je spustili u svet mrtvih i čezne da bude ponovo sa Orfejem - Persefona joj objašnjava da mora da prihvati ciklus života i smrti |
| <p>/ Odsek ne postoji u originalnoj partituri iz 1762, dodat je u kasnijim verzijama</p> | <p>1.14 ballo A1 PERSEFONA, KERBER, MORFEJ, EURIDIKA, mrtve duše + MOJRE + DEVOJČICA EURIDIKA</p> <ul style="list-style-type: none"> - Kada Euridika prihvati Persefonina pravila ciklusa života i smrti boginja joj otkriva tajnu da smrt zapravo ne postoji - Mojre uvode devojčicu (ponovo rođenu Euridiku) koja nosi zelene izdanke žita - Euridika prepoznaje sebe u devojčici - Žito koje je bilo prosuto u grob sada je oživelo, prokljalo i pustilo zelene izdanke - sa tom mišlju Persefona šalje Euridiku da luta lavirintom Hada i promišlja o ciklusu Života i smrti |
| <p>2.15. Orfej <i>arioso</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Orfej stiže u divan Elizij, divi se Eliziju (stanje) - Pozdravlja heroje i heroine, pita ih za Euridiku, opisuje svoju patnju (stanje) | <p>2.15. Orfej <i>arioso</i> + KUPIDONI, BLAŽENE DUŠE, PESEFONA, KERBER, MORFEJ</p> <ul style="list-style-type: none"> - Kupidoni, Amorovi zastupnici dovode Orfeja u Elizij, Orfej se divi polju leptira ne znajući da je jedan od njih duša njegove voljene Euridike - Orfejevo priznanje da ni raj nije srećan za onog kog muči bol zbog rastanka od voljenog bića - Perseona se ukazuje na to priznanje praćena |

| | |
|--|--|
| | <p>Kerberom (sada mirnim) i Morfejem</p> <ul style="list-style-type: none"> - Boginja iskušava smrtnika i nudi mu trgovinu: vratiće mu Euridiku ako joj preda sve što mu zatraži. Boginja prvo traži Orfejev zlatni lovorov venac, a on ga predaje odričući se svog statusa kralja umetnosti. Boginja zatim traži liru, a Orfej joj je predaje odričući se zbog Euridike svog najvećeg talenta i užitka, a to su muzika i poezija. Boginja na kraju traži bračni prsten, međutim Orfej odbija da da prsten. Svojim odricanjem od “Orfeja-genija” i “Orfeja-umetnika”, ali ne i “Orfeja- supruge” heroj pokazuje da je ljubav ono što mu je najvažnije. - Persefona mu dovodi dete-Euridku koja nosi prokljalu pšenicu. Orfej je dodiruje i shvata intuitivno da smrti nema, da je ta iznikla zelena pšenica Euridika i da je ona ipak živa. - Persefona okusi Orfejeve suze- boginja prvi put proba gorke suze smrtnika i sažali se. - Persefona naređuje da mu se vrata kruna (status) i lira (pesništvo), kao i da mu se izvede Euridika za nagradu. Persefona se sažaljeva na Orfeja dirnuta njegovom plemenitom ljubavlju i pesničkom veštinom |
| <p>2.16 <i>Coro</i> “<i>Vieni a’ regni del riposo</i>” Hor pozdravlja Orfeja</p> | <p>2.16 <i>Coro</i> “<i>Vieni a’ regni del riposo</i>” izbačeno (sažimanjem je ova scena spojena sa scenom 2.19)</p> |
| <p>2.17 <i>ballo Andante</i> Balet blaženih duša pleše za Orfeja</p> | <p>2.17 <i>ballo Andante</i> izbačeno usled smanjenja dramske napetosti,</p> |

| | |
|--|--|
| | život blaženih duša u Eliziju je prikazan kroz prethodne scene sa leptirima |
| 2.18 rečitativ Orfej - Orfej izražava nestrpljenje | 2.18 rečitativ Orfej izbačeno usled smanjenja dramske napetosti, |
| 2.19 hor - dovođenje Euridike i veličanje supružničkih vrlina Orfejevih | - Htonska božanstva krunušu Orfeja - Hor blaženih duša slavi Orfeja - Morfej dovodi Euridiku, uzima joj leptira iz ruku i ponovo je šalje u svet živih, tj. na put sa Orfejem |
| PAUZA | ATTACA Ovim naglim <i>attaca</i> prelaskom na novu scenu se drastično povećava dramska napetost |
| III čin, 1 scena | |
| 3.1 rečitativ Orfej i Euridika - Orfej i Euridika lutaju lavirintom Hada, bliže se izlazu - Orfejevo užurbanost da izađu iz Hada, napetost usled zaveta negledanja i neljubljenja - Euridikine sumnje u sopstvenu lepotu - Euridikine sumnje u Orfejevu ljubav - Orfejeve muke iskušenja da je ne pogleda i ne poljubi - Euridikina frustracija, prekori i svađa | 3.1 rečitativ Orfej i Euridika Scena je identičnog dramaturškog sklopa kao i original, međutim usled zaoštrenja dramske napetosti rečitativ je podvrgnut nekolicini unutrašnjih skraćivanja, koja su ga značajno ubrzala, a samim tim i dramski tok učinila tenzičnijim |
| 3.2 Duet Orfej i Euridika - Euridika je uporna u željama da se ljubav potvrdi - Orfej je istrajan u zavetu Amoru da je ne dodirne i ne poljubi | Identično |
| 3.3. rečitativ Euridika arija - Euridikin gnev i razočaranje | Identično |
| 3.4. arija Euridika + Orfej | 3.4. arija Euridika + Orfej + MORFEJ, AMOR, |

| | |
|--|---|
| <ul style="list-style-type: none"> - Euridikine optužbe, izlivi gneva A - Euridkina preklinjanja, izlivi ljubavi -Euridikini izlivi gneva B | <p>PERSEFONA</p> <ul style="list-style-type: none"> - Euridikine optužbe, izlivi gneva; Orfejeva rastrzanost najvišeg stepena - Euridkina preklinjanja, izlivi ljubavi; Orfej se sprema da popusti -Euridikini izlivi gneva, Orfej više ne može da izdrži - u poslednjem, instrumentalnom, odseku arije ulaze sukobljeni Amor i Persefona, oni posmatraju kako će se ljudska bića poneti, da li će odoleti iskušenju kao što što Amor tvrdi ili će podleći ljudskoj slabosti kojoj su skloni svi smrtnici kako tvrdi Persefona. Nošena Morfejem, Euridkina duša-leptir se napeto klacka između ova dva polariteta- hoće li pripasti Amoru ili će pripasti Persefoni. - Orfej se okreće Euridici, gledaju se, grli je i ljubi. Euridika klone na poslenje taktove arije. Okretanje Orfejevo je rediteljski pomeno na ovo mesto jer je ova tačka u smislu muzičke dramaturgije najveći vrhunac. - Amor gubi, Persefona trijumfuje |
| <p>3.5. rečitativ 2 Orfej i Euridika</p> <ul style="list-style-type: none"> - Euridika optužuje Orfeja - Orfej ispoljava vrhunsku slabost i popuštanje - Orfej se okreće, pogleda je i Euridika umire | <p>3.5. rečitativ 2 Orfej i Euridika + MORFEJ, AMOR, PERSEFONA</p> <p>Ovaj deo je izbačen i sažet sa prethodnim jer se u njemu nalazi veća muzička napetost.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Orfejevo shvatanje druge i definitivne Euridikine smrti i ljubavno očajanje -Amorovo očajanje, Persefonina staloženost |
| <p>3.6 Orfej arija III + Euridika</p> <ul style="list-style-type: none"> - Orfejeva jadikovka za mrtvom suprugom | <p>3.6 Orfej arija III + Euridika+ MORFEJ, AMOR, PERSEFONA, TANATOS</p> |

| | |
|---|--|
| | <ul style="list-style-type: none"> - Orfejevo shvatanje Euridikine definitivne smrti i sopstvene ljudske slabosti. Harizmatična individua je ipak izgubila i mora da poklekne pred zakonima univerzuma, života i smrti - Orfejev pokušaj buđenja Euridike - Orfejevo filozofsko prihvatanje smrti, iako je tuga neizbežna - Amor prelama svoju zlatnu strelu kao znak definitivnog poraza pred Persefonom - Rotacija odvozi Euridiku u Had, Tanatos se pojavljuje kao u II činu u vidu crnog vodopada pod kojim Euridikino telo nestaje |
| <p>3.7 Rečitativ i ariozo Orfeja</p> <ul style="list-style-type: none"> - Orfej se odlučuje za samoubistvo da bi se spojio sa Euridikom u carstvu mrtvih | <p>3.7 Rečitativ i ariozo Orfeja + AMOR, PERSEFONA, MORFEJ</p> <ul style="list-style-type: none"> - Amor se pokalnja pred Persefonom i priznaje njenu supermaciju. Persefona je pobedila - Orfej peva nad Euridikinim grobom, baca krunu i liru u njega i sprema se da se pridruži voljenoj u smrti - Amor pokazuje Persefoni Orfejevu ultimativnu žrtvu i oba božanstva bivaju zadovoljena. Amor (ljubav) i Persefona (život i smrt) se spajaju u dugom poljupcu. Konačno dolazi do prirodne unije ova dva principa koja od početka predstave predstavljaju zavađene principe svemira. |
| <p>III čin, scena 2</p> | |
| <p>3.8 Rečitativ Amor + Orfej + Euridika</p> <ul style="list-style-type: none"> - Amor odaje počast Orfeju što ga je tako | <p>3.8 Rečitativ Amor + Orfej + Euridika + PERSEFONA, MORFEJ i KUPIDONI, Identično originalu, ali uz učešće i gore</p> |

| | |
|--|--|
| verno služio i što je bio spreman da ide do kraja da bi se spojio sa svojom voljenom - Amor vraća Euridiku u svet živih | navedenih likova. - Persefona takođe priznaje Amoru pobjedu i oni formiraju uniju |
| III čin scena 3 | |
| 3.9 <i>Maestozo</i> Amor, Euridika i Orfej | 3.9 <i>Maestozo</i> Amor, Euridika i Orfej+ PERSEFONA, MORFEJ, TANATOS, KERBER, KUPIDONI, HOR - Tanatos se povlači iz carstva živih - Kupidoni i Kerber su sjedinjeni u čuvanju velike zlatne sfere Misterija života i smrti |
| 3.10 <i>Ballo, Grazioso</i> | Izbačeno |
| 3.11 <i>Ballo, Allegro</i> | Izbačeno |
| 3.12 <i>Ballo, Andante</i> | Izbačeno |
| 3.13 <i>Ballo, Allegro</i> | Izbačeno |
| 3.15 Hor + Orfej, Amor i Euridika | 3.15 hor+ Amor, Euridika i Orfej + PERSEFONA, MORFEJ, TANATOS, KERBER, KUPIDONI, MOJRE - Amor trijumfuje, Persefona je blagonaklona - Orfej potvrđuje uživanje u služenju Amoru - Euridika potvrđuje lekciju o važnosti poverenja i u ljubavi i u životu - Velika zlatna sfera Misterije se vraća u svoj idealan položaj na nebu, iznad glava Mojri, svi učesnici pevaju o Amorovom trijumfu |

4.2. Tema i ideja predstave

Tema predstave bi se mogla iskazati u sledećoj rečenici: Rastrzanost ljudskog bića između neodoljivog erosa i neumoljivih ciklusa života i smrti.

Šta je ljudsko biće rastrzano između ova dva principa? Čemu život uopšte? U predstavi su zadovoljstva erosa, i emotivna i seksualna, prikazana kroz Amora i njegova delovanja na ljudska bića. Već u uvertiri Amor dolazi u svojoj pratnji Kupidona (sopran i baletski ansambl) i iz mrtvila podiže celu ljudsku vrstu (hor, Orfej i Euridika). Eros pokreće zadovoljstvo. Eros je provokacija. Eros je ekstaza. Eros je želja koja provocira na pokret, na aktivnost, na nemir i na stremljenje. On je oličen u Amoru i njegovoj pratnji. Amor ima svoju ravan postojanja. S druge strane prirodna pravila života i smrti su oličena u Persefoni. To je druga ravan postojanja, druga dimenzija. Ova dva božanstva (principi postojanja) vladaju tim poljima života, svako za sebe i u svojoj ravni.

Glavni problem u predstavi *Orfej i Euridika* nastaje kada se ove dve nepregledne prave, (svaka za sebe beskonačno postoji u večnosti) ukrste u Orfejevom i Euridikinom životu. Smrtnici su željni Amora, žele da u potpunosti osete čari ljubavnog spajanja koje tek otkrivaju, i takođe žele da to zadovoljstvo traje večno.⁴⁴ S druge strane, prava Persefoninih ciklusa života i smrti se seče sa Amorovom pravom. Kao što su neminovno rođeni, Orfej i Euridika neminovno moraju da završe egzistenciju. Oni su smrtni, ali se i vole. Orfejevo i Euridikino rvanje sa ova dva fenomena jeste tema predstave. Njihova preživljavanja su intenzivna, u duhu šturm und dranga kroz rediteljsko tumačenje dovedena do najviše tačke uskipteloga, a po prirodi opere kao medija sugestivna i uznemiravajuća. Kako će se naši protagonist nositi sa ove dve sile, kako će se u njihovim pravilima pozicionirati i koje će lekcije nučiti pore nego što se ponovo spoje jeste tema predstave.

Polazeći od osnovne tvrdnje da je tema dela sadržana u naslovu podvlačimo da u postavljenom "Orfeju i Euridici" jeste reč o uniji dva iskustva, Orfejevog i Euridikinog. Iako je na prvom mestu reč o uniji rastavljenih ljubavnika, rediteljskom nadogradnjom i scenskom

⁴⁴ Francuski filozof neoromantičar Alen Badij govori o ovom fenomenu u svojoj knjizi *Pohvala ljubavi*. Ovaj paradoks, baca svetlo na istinsko osećanje ljubavnika: „Voleću te zauvek!“. Ono pripada posebnoj ravni realnosti jer ga ljubavnici u trenutku ekstaze istinski osećaju, iako često u perspektivi nema nikakvo utemeljenje u realnosti. Večnost paradoksalno postoji i doživljena je, ali samo u tom trenutku.

razradom Euridikine priče postavka dela govori o različitim spoznajama ova dva lika u odnosu na smrtnost, te njihovom srećnom sjedinjenju nakon naučenih lekcija i Amorovih i Persefoninih iskušenja.

Originalna Glukova i Kalcabiđijeva opera nesrazmerno razrađuje lik Orfeja- s toga se uobičajilo među publikom, kao i operskim stvaraocima da se delo naziva samo *Orfej*. Ipak, komparativnom analizom srodnih Glukovih dela (poslednja pariska faza u kojoj se finalno i svesno kristališe njegova reforma), na prvom mestu *Alčeste*, te *Ifigenije na Aulidi* i *Ifigenije na Tauridi*, *Parida* i *Elene* primećujemo često zajedničko iskustvo prosvetljenja para protagonista koje je esencijalno značajno za razrešenje problema celog dela. U *Alčesti* su to upravo Alčesta i Admet, koji su idejno možda najbliži Orfeju i Euridici s obzirom da su u pitanju supružnici u okruženju smrti. Tu temu srećemo i kod Narcisa i Eha, mada sa manjom dramskom snagom nego u prava dva slučaja. Ni kod jednog od ova tri para nema dileme nakon spoznaje opasnosti od večnog rastanka i da li je sopstveni život draži od života onog drugog. Postaje zagonetka kako se ponovo sjediniti u večnosti sa onim drugim uprkos smrti ili uprkos životu. Kao i u slučaju razrešenja Orfejeve i Euridikine priče vrsta sveta u kojem se postoji nije važna, važno je zadovoljstvo zajedničkog postojanja. Ljubavni par Elena i Parid rešavaju da se sjedine uprkos svim oklonostima tokom opere (Elenin zakoniti brak sa Menelajem), čak se ne ustežu ni pred ostrim upozorenjem i prekorom boginje Atene koja se pojavljuje u vidu mračnog *deusa ex mahine* na kraju opere da prokune novu uniju i ukaže na sveopšte uništenje u Trojanskom ratu koji će uslediti. Za njih dvoje ljubav nema cenu, ni odgovornost prema dugima. Oni nisu odgovorni ni kao ljudska bića, niti kao građani svojih polisa, niti kao suvereni, te nam Gluk baca jedan sasvim drugi pogled na ovu inače romantizovanu ljubav. Bez obzira na smrti i nesreće mnogih koje će uslediti u Trojanskom ratu, ovaj par ipak bira da se sjedini. Orest i Elektra su par koji svoja traumatična porodična iskustva mora da podeli, da ih prihvati i da na zgarištu sopstvenih života izgradi novu porodičnu ljubav. Oni pre svega dele svoje traumatične spoznaje života. U bliskom su okruženju smrti (Elektra treba da žrtvuje Oresta), međutim uspevaju da pronađu način kako da je izbegnu, a da njihova ljubav (bratsko-sestrinska) nastavi da egzistira. U *Ifigeniji na Aulidi* parovi koji moraju da se suoče sa ovom temom su Agamemnom i Klitemnestra, te Ahil i *Ifigenija* (što je u operi posebno podvučeno sjajnim duetima i arijama, na moment bliskim Ramoovim likovima Hipolita i Aricije). Slične teme pronalazimo i nekima od drugih Glukovih dela u manjoj ili većoj meri (ukupno je četrdesetak raznorodnih scenskih dela

koja bismo danas sva svrstali pod “operu”). Ipak, smatramo da ne možemo da je nazovemo prostim zaveštanjem opere serije, francuske lirske tragedije, niti drugih žanrova u kojima je Gluk godinama stvarao. Velike dramaturške intervencije u vidu gotovo skandaloznih srećnih krajeva *Orfeja i Euridike*, kao i *Ifigenije na Aulidi* i *Narcisa i Eha* jesu upravo putokazi za tumačenje ovih dela, a možda i celog poznog Glukovog opusa i misli. Upotreba ova tri mita kao građe za opere, koji su s jedne strane izrazito poznati, a sa druge obeleženi nesrećnim sudbinama protagonista jeste jasan znak. Prirodno je negodovanje neoperske publike kada prvi put sluša sižee ovih opera (pre svega *Orfeja*), koja su bazirana na najpoznatijim mitovima gde nesrećni kajevi ostavljaju najupečatljiviji utisak. Ali upravo u toj hrabroj Glukovoj intervenciji i leži i poruka njegove umetnosti. Orfeja i Euridiku nesavladivi talasi života i smrti nose kuda Persefona želi. Međutim, njihova jedina šansa da donose odluke i oseće punoću života jeste ljubav, nepokolebljivo služenje Amoru. Rediteljskom intervencijom maksimizujemo sve okolnosti vezane za smrt, ali ne kao neprijatelja, već kao silu po sebi i deo ciklusa koji mora da se prihvati.

Ideja dela, koja teži da bude terapijska u duhu Eleuzinskih misterija, navodi na misao da smrtnici koji razumeju obe sile prelaze u novu, srećniju fazu života, a oni koji nepokolebljivo služe Amoru, uprkos iskušenjima doživljavaju ultimativnu sreću. U našoj predstavi se Persefona (ciklus života i smrti) i Amor (ljubav) spajaju u dug erotski poljubac i nakon toga je unija zaključena zauvek. Osnovna ideja predstave je prikazana kroz scensko tumačenje Glukovog i Kacabiđijevog “*Orfeja i Euridike*” u kojem svedočimo o terapijskom prihvatanju/razumevanju ciklusa života i smrti, koje u uniji sa beskompromisnom ljubavlju obezbeđuje srećnu, celovitu i ispunjenu egzistenciju pojedinca.

4.3. Umesto fabule: Inicijacija u Eleusinskim misterijama kao inspiracija za novu fabulu u predstavi *Orfej i Euridika*

*Misterije su protanjivale koprenu opsena što ih je čoveku oko čula tkao vidljivi svet, i za posvećenike Eleuzinske religije smrt i život nisu bili dve dušmanske strane, nego dva lica jedne tajne koja ostaje jedina podloga stvarnosti, dva prolazna stanja jedne i večne supstancije.*⁴⁵

Inicijacija predstavlja duhovno putovanje inicijanta, umiranje njegovog starog bića, te nakon iskustva inicijacije rađanje kao novog, odnosno iniciranog, posvećenog u tajnu i višu spoznaju egzistencije. U našoj predstavi i Orfej i Euridika prolaze dva različita puta inicijacije, dolazeći zajednički do istog cilja. Spajajući svoja iskustva oni prolaze put od neprosvećenih infantilnih članova zajednice, do prosvećenih, uravnoteženih i mentalno zdravih pojedinaca, ali i zdravog stabilnog para.

Mirče Elijade u svojoj knjizi *Mistična rođenja* navodi: “Inicirani postaje drugi čovek zato što je imao religiozno otkrovenje Sveta i postanja”. Autor se u ovoj publikaciji (u kojoj se ovom temom kroz analizu prakse plemena Australije koja žive arhaičnim životom) posebno zadržava na pubertetskim obredima inicijacije. Naime, inicijant se izdvaja, osamljuje tretira kao mrtav i tako se sa njim i postupa. Tabuisan je svaki kontakt sa inicijantom. Zabranjeno je da se nekome obraća, dodiruje ga ili pogleda, kao i u slučaju našeg Orfeja. Posebno je zabranjeno gledanje (pri čemu inicijant mora da ima vezane oči ili da gleda samo u svoja stopala). Nakon savladavanja ove pubertetske inicijacije član zajednice simbolično umire kao dete i ponovo se rađa kao odrasla zrela jedinka. Elijade navodi srodnost i rasporstranjenost ovih inicijacija gde god postoji i ljudska

⁴⁵ Miloš N. Đurić, *Istorija helenske etike*, Dereta, Beograd, 2020, 18.

vrsta. Paralela sa Orfejom i Euridikom je više nego očigledna. Zabrane koje se postvaljaju pred Orfeja su identične, dok blisko okruženje smrti navodi na mnoge paralele koje mogu praktično da se primene u predstavi- kako na teoretsko tumačenje, tako na praktičnu izradu predstave. “Orfeja i Euridiku” smo na jednom nivou tumačili upravo i kao pubertetski obred inicijacije. Ne zaboravimo da priča počinje nekonzumiranim brakom mladih supružnika (nevinost, nedoraslost, predpubertetsko postojanje u obliku deteta), dok radnja započinje kada falusoidna zmija ujede Euridiku (traumatična seksualnost). U nekim verzijama mita Euridika je gonjena od seksualnog Pana ili boga meda (vrhunski nadražaj čula ukusa takođe može da upućuje na seksualnost i telesni užitak).

Primećujemo da misterije srodne Eleusinskim misterijama, kao što su Dionisove, Orfičke, Atisove, Zagrejeve... imaju u sebi komponente u kojima inicijan umire kao dete i ponovo se rađa. Džejms Džorž Frejzer u svom delu *Zlatna grana* govori o Demetri (Majci) i Persefoni (Kori, Devojci) kao jednom entitetu. One predstavljaju otkose žita- majka požnjeveno žito koje će se koristiti u tekućoj godini, ćerka semenje koje će spavati (u Hadu) i nići naredne godine. Upravo su na taj način Persefona i Demetra sažete u jedan lik u predstavi, u scensku Persefonu. Iako je otkrivanje inicijacijskih kultova strogo zabranjeno (Pizistrat je bio osuđen na smrt, te je pobegao iz Atine zbog profanisanja Eleuzinskih misterija), te nam od širokog kruga mista među kojima su i pisci, hroničari antičke Grčke i Rima ostaje malo svedočanstava, ipak postoje tragovi u vidu kritika hrišćanskih pisaca kao što je Hipolit (II vek n.e.). Naime, kako smo već ranije naveli, boginja Demetra je nagradila stanovnike Eleusine dvama dobrima: tajnama uzgoja pšenice i tajnama terapeuskog prihvatanja smrtnosti. Oba poklona su međuzavisno telesno-duhovno dobro te su oko njih organizovane ceremonije koje su trajale više dana. Jedna od najznačajnijih tačaka ceremonija leži upravo u delu mita u kojem Demetra pred Eleusinjanima preobražava mrtva polja u zlatnu, bogatu žitnicu- kao što se dešava i na kraju naše predstave gde iz gole neplodbe ledine iznikne gusto klasje zajedno sa Euridikom. Ova tema se sreće u artefaktima vizuelnih umetnosti u kojim je Kora prikazana kao antropomorfni klas koji niče iz zemlje. Pisac Hipolit svedoči da je Demetrino čudo u finalnom obredu misterija predstavljalo sveto pokazivanje odkosa žita. Međutim, kako o tome piše Sveti Klement Aleksandrijski klimaks Misterija se sastojao u svetoj drami koja je igrana na osnovu mita o Demetri i Persefoni, odnosno ovogodišnjem žitu i žitu koje se pohranjuje da bi sledeće godine niklo. Majka i ćerka se gotovo svugde pokazuju istovetno, sa otkosima žita, bez ikakve ili uz minimalnu diferencijaciju, te

njihova depersonalizacija kroz imena Majka i Devojka, što, kako Frejzer zaključuje, predstavlja zapravo jednu zajedničku silu ciklusa života i smrti. Pored rediteljskog sažimanja dve boginje u jedan lik, te ciklusa života prikazanog kroz ciklus rasta žita, osnovni elementi kostima, rekvizite, oglavlja i šminke su inspirisani upravo navedenim elementima Misterija.

4.3.1. Rediteljska konstrukcija Orfejeve inicijacije u predstavi

Kao u svim drevnim misterijskim inicijacijama, oni koji u kult ulaze moraju da prođu određena iskušenja (kao u Mocartovoj *Čarobnoj fruli*) da bi bili dostojni spoznaje, da bi bili dostojni ukazivanja misteriozne Eleusinske svetlosti. Naša predstava je sastavljena od samih iskušenja, a ona se odnose i na Orfeja i na Euridiku.

Orfej će prvo morati da prođe iskušenje Euridikine prve smrti, te da ne prihvati ovu okolnost kao nepromenljivu. Hor i balet, smrtnici i bogovi, odnosno ljudi i Mojre obeshrabruju Orfeja pri ovom prvom koraku i tvrde da je smrt ono što prekida njegovu i Euridikinu zajednicu i pobeđuje Amora. U prvom iskušenju su sadržane i košmarne vizije Euridikinih muka koja se Orfeju prikazuje kao živa zakopana u klaustrofobičnom prostoru grobnice.

Drugo iskušenje su vrata Hada u kojem besni demoni (hor) praćeni Kerberom (balet i lutka), te sopstvenim strahom od smrti (balon od velikog crnog platna koji se nadima do visine od 5 metara) i Persefonom (igrač) nastavljaju da obeshrabruju Orfeja i pokušavaju da ga slome. Paklene vizije koje mu se prikazuju imaju zadatak da ga uplaše i nateraju da ustukne. Ipak, Orfej je među retkim smrtnicima (Herakle i Psiha- koja će biti inspiracija za Euridikinu inicijaciju⁴⁶), koji prolazi kroz tu kapiju netaknut.

Treće iskušenje je slično iskušenju svetog Antonija, odnosno onom neodoljivom iskušenju u koje Gunoov Mefistofeles stavlja Fausta. Pred Orfeja iskrsava usplamteli vir seksualnih ženskih demona. Iako su originalno zamišljene kao Furije, sled samo te originalne ideje bi bio pleonazam zato što smo različite vrste zastrašivanja već okušali u prethodna dva

⁴⁶ O značajnoj paraleli između Euridike i Psihe, kao i pozajmljivanju materijala iz mita o Psihi da bi se rediteljskom intervencijom dvodimenzionalnoj Euridici našeg tekstualno-muzičkog predloška udahnila višedimenzionalnost govorićemo detaljno u narednim poglavljima rada.

stepna inicijacije. Osim toga Furije u interakciji sa Glukovim Orestom i Don Žuanom⁴⁷ imaju ključnu ulogu griže savesti. U poređenju sa ova dva lika Orfej nema toliko scenske motivacije za kajanje (iako ga u prva dva stupnja inicijacije izjeda griža savesti i samopreispitivanje da li je uradio sve što je bilo u njegovoj moći), međutim demoni-Furije u tumačenju baletskog ansabla postaju “moguća buduća griža savesti”, odnosno prave Furije ako ne odoli seksualnom iskušenju. One su otelotvorene Kirke i Armide⁴⁸ koje bi zadržale Odiseja i Rinalda da napuste svoj uzvišeni cilj. Uz njih je i vizija Euridike koja ga napušta, koja se na scenskoj mašineriji odvozi u drugi svet mašujući mu sa prozora “voza” dok Orfej ostaje na “peronu”. Dodatna prepreka je i hladna Persefona koja ga podseća da je on samo običan smrtnik koji mora da se povinuje silama prirode.

Četvrtu stepnicu inicijacije predstavlja dolazak na Jelisejska polja i susret sa Persefonom i njenom pratnjom. Persefona je distancirana, iako benevolentna. U njenoj pratnji je razigrani Morfej nalik detetu, kao i oprezni Kerber. Pred ovom dobronamernom, ali ledenom barijerom čuvara zakona carstva smrti Orfej mora da pokaže istrajnost. Persefona mu predlaže razmenu: Orfej mora da preda sve najvrednije što poseduje, da bi susreo Euridikin senku. Persefona prvo traži njegov zlatni venac koji simboliše polubožanski status i status u zajednici- što Orfej predaje bez razmišljanja. Persefona zatim traži liru, njegovo najjače i jedino oružje, i Orfej joj je bez razmišljanja daje odričući se svoje umetničke prirode radi voljenog bića. Međutim kada mu Persefona zatraži venčani prsten sa ruke, Orfej odbija božanstvo i u suzama pada na kolena. Neupavši u zamku trgovine onim što mu je u životu nasvetije, Orfej umilostivi neumoljivo htensko božanstvo- venčani prsten ostaje na Orfejevoj ruci, a Persefona prvi put vidi izbliza gorke suze smrtnika (koje i okusi), te mu predaje Euridiku.

Peta stepenica iskušenja je povratak svega što je izgubljeno- krune, lire i Euridike. Ona predstavlja iskušenje kako će se inicijant nositi sa svim blagodeticama, da li će ostati dostojan i zahvalan, da li će se držati zadatih pravila do kraja inicijacije. “U zlu se ne unizi, a u dobru se ne uzoholi”: misao koliko hrišćanska, toliko i antička, a zapravo svedremena, opšteljudska i time klasična.

Šesto iskušenje za Orfeja je upravo i kontakt sa Euridikom. Tu gde se odolevalo obeshrabrivanju od strane ljudi, bogova i zakona univerzuma, tu gde se odolevalo sopstvenim

⁴⁷ Glukov revolucionarni balet iz 1761. (napisan godinu dana pre prvog dela operne reforme) za istoriju baleta ima istu vrednost kao i reformisani *Orfej i Euridika* za istoriju opere.

⁴⁸ *Armida* još jedno Glukovo delo iz finalnog “pariskog opusa” koje je kroz komparativnu analizu sa *Orfejem i Euridikom* inspirisalo mnoge motive i elemente naše scenske postavke.

strahovima i demonima, gde se odolevalo Kirkama i iskušenjima napuštanja borbe zarad dobijanja drugih zadovoljstava, gde se odolevalo trgovini svetinjama i gde se napokon odolevalo osećaju sopstvene moći- upravo tu Orfej poklekne. Svih pet stepnika inicijacije junak pobeđuje istrajnošću, čistotom, iskrenošću, pre svega onim što u nama inspiriše ljubav (Amor). Ipak u ljubavi prema Euridici leži i najveća slabost našeg inicijanta- svemu na putu do Euridike može odeleti osim Euridici samoj. Euridikino duševno preživljavanje gradira od zbunjenosti, sumnje u sebe, Orfeja, te ljutnje, pretnje, slomljenosti i očajanja (Gluk je majstor slikanja ovih promena samo kroz dva relativno kratka rečitativa, duetino i kratku ariju. U ovako kratkom materijalu bi libretista i kompozitor ostavili reditelju mali poligon za rad na psihološkom preživljavanju likova, ali pre svega Glukov muzički tretman događaja i likova otvara operskom reditelju beskrajno polje za nijansiranje i dramatične promene). Na šestoj stepenici iskušenja Orfeja slama upravo ono što ga je vodilo kroz Scile i Haribde- slomi ga ljubav sama te se on okrene, pogleda i poljubi Euridiku što dovodi do njene druge smrti. Na preposlednjem stepeniku Orfej učini upravo ono što Elijade opisuje kao opšte zabranjeno za inicijanta.

Ipak iskušenja se ovde ne završavaju. Njihov poslednji, sedmi stepen se odvija na višem nivou, pred oba božanstva. Orfej prihvata Euridikinu drugu smrt i neminovnost rastanka. U najčuvenijoj numeri opere, ariji *Che faro senza Euridice*, Orfej susreće svoje sedmo iskušenje. Vreme staje na onaj način na koji može da stane samo u operskom teatru i pruži nam kroz kratku ariju (blisku obliku ronda) utisak večnosti. Ova arija, koja je napisana u zbunjujućem durskom tonskom rodu i u relativno pokretnom tempu oduvek predstavlja zagonetku i nelogičnost za opersku publiku, ali još češće kamen spoticanja za operske stvaraoce usled nemogućnosti ispravnog tumačenja ili tumačenja van konteksta celog dela. U dramskom smislu važnost ovog antiklimaksa neodoljivo privlači reditelja da zaključi da je reč o glavnom događaju opere, navodnom Orfejevom prihvatanju Persefoninih pravila. Sugestivna veza muzike i teksta ove numere je i same Glukove savremenike zbunjivala, navodila na pogrešne tragove u interpretaciji, te je i sam Gluk u svojim pismima izrazio zabrinutos oko tumačenja u budućnosti. Ovaj neodoljiv antiklimaks, ipak nije glavni događaj već priprema za ono što će se dogoditi u kontrastnom akompanjato rečitativu koji za njim sledi.

Poslednju stepenicu iskušenja Orfej prevazilazi shvatanjem da ako put do Euridike ne vodi kroz život onda vodi kroz zajedničku smrt. Orfej se sprema da se baci za njom u had te da se tu konačno sjedine. Ovo poslednje suočavanje sa iskušenjem, uspešno kao i na svim ostalim

nivoima objavljuje trijumf Amorovog principa- što će i veliki završni hor sa kupletima solista i potvrditi:

*Trionfi Amore,
E il mondo intero
Serva all'impero
Della beltà!*⁴⁹

4.3.2. Rediteljska konstrukcija Euridikine inicijacije u predstavi

Koliko god da je Orfejev lik već dominantan u konstrukciji opere, ipak mnogim rediteljskim intervencijama njegova inicijacija je još više usložnjena. S druge strane Euridikino putovanje i sazrevanje su zahtevali mnogo više nadgradnje. Njena pojava je na samom kraju dela (poslednja petina dela u originalnoj partituri). Međutim, da bismo ispričali priču o dvostrukoj inicijaciji Euridikina priča je rediteljski nadgrađena kroz dva mita. Prvi je mit o Demetri i Persefoni (koju ćemo u daljim navodima nazivati njenim drugim imenom Kora kako je ne bismo zabunom povezivali sa scenskim likom Persefone), a drugi mit je o Amoru i Psihi.

Kao i Psiha na vrhuncu sreće, tako i Euridika počinje predstavu u vrhuncu svakodnevne egzistencije koju mogu da imaju u životu neprosvećeni, neinicirani. Na Persefoninu naredbu božanstvo Morfej odvodi Euridiku u Had. Namerno je odabrano božanstvo Morfej, bog snova, a ne Tanatos (Smrt) ili srodna hronska božanstva. Oslanjajući se na mit o Kori koja u obliku žita zapravo ne umire, već spava zimski san do ponovnog nicanja- odabrali samo Morfeja pre nego druga htonska božanstva za Euridikinog vodiča i čuvara u Hadu. Motiv leptira kojim se Euridika poigrava kroz celu predstavu je takođe inspirisan mitom o Psihi. Erih Nojman, psiholog i filozof (učenic Karla Junga) u svom delu *Amor i Psiha; Psihički razvoj ženskog; Tumačenje Apulejeve bajke* izvodi mnoge i ključne paralele između ova dva mita, čija je fabularno (možda i smisaono)

⁴⁹ Trijumfuj Amore,
I svet ceo
Nek služi carstvu
Lepote!

najvažnija tačka ukrštanja upravo silazak u Had i kontakt sa Korom (Persefonom). Možda su Orfejevi i Psihini kontakti sa Korom njene najizraženije direktne komunikacije sa smrtnicima. Mit, koji nam u svojoj celosti prenosi Apulej u svom *Zlatnom magarcu* pored silaska u Had sadrži i Psihinu prividnu smrt (čarobna kutija sa kremom lepote koju joj daje gospodarica Hada). Psihina privremena smrt je jednaka Korinjoj privremenoj smrti dok se u proleće ne vrati i ne probudi životne sokove. Ovaj element je takođe primenjen i transponovan na našu predstavu- Psiha postaje Euridika i silazi u Had da nauči lekciju, dok Persefona u predstavi preuzima svoj Eleusinski lik velike dobre majke i smirene učiteljice o ciklusu života. Baletske numere u III činu su pretvorene u Euridikine lekcije. Kroz sugestivnu (i proporcionalno celoj operi) dosta dugu baletsku numeru *Ples blaženih duša*, Euridika uči lekciju o sopstvenoj smrtnosti.

Prvi stepenik inicijacije je Euridikina prva smrt u uvertiri, kao i njeno spuštanje u raku. Tu se na kratko prekida Euridikino putovanje, ona kao i Kora mora da odeleži u zemlji dva čina (dva godišnja doba) da bi oživela tek u trećem. U međuvremenu, u predstavi se Euridika pojavljuje četiri puta u Orfejevim vizijama, ali taj materijal pripada Orfejevoj inicijaciji, a ne Euridikinoj, zato ga ovde namerno izostavljamo. Iako je tumači ista protagonistkinja, ona ne predstavlja samu Euridiku, već Orfejevu zamisao Euridike. Drugu pojavnost Euridike u ovoj inscenaciji predstavlja žito. Ono se za Euridikom prosipa u grob, te će sa Euridikinim sazrevanjem i žito rasti od klice i izdanka do zrelog zlatnog klasja.

Drugi stepenik inicijacije se nastavlja tek u III činu gde se Euridika kao larva (leptirica-psiha) polaže u grob. Ona se simbolično spušta na cugovima jer dolazi iz sveta živih u podzemni svet. Nakon razmotavanja larve, Euridika, kao i leptir, ponovo živi u drugom obliku u podzemlju. Ona nije pila vodu sa reke zaborava, za razliku od svih ostlih gostiju u Persefoninom domu (taj izraz misti Eleusine koriste za Had). Tokom numere *Ples blaženih duša* događa se prva Persefonina lekcija u kojoj Euridika mora da prihvati sopstvenu smrt. Euridika mora da razume i prihvati da više nije živa i da je to deo velikog ciklusa. U pantomimsko- glumačkoj sceni Euridika ipak ne pristaje na smirenje u Hadu .

U trećem stepenu inicijacije Persefona joj pokazuje dete-Euridiku (dete statista) koja u rukama nosi žito koje je u prvom činu prosuto u raku za mrtvom odraslom Euridikom (sopran Euridika). Žito je već proklimalo. Euridika u devojčici prepoznaje sebe. Sebe prepoznaje i u proklimalom žitu i počinje da naslućuje istinu o večnom novom rađanju. Međutim, još uvek gleda za svetlom koj dolazi kroz otvor raku i ne napušta misao o spajanju sa Orfejom.

U četvrtom stepnu inicijacije Euridika, sada sa novim spoznajama o životu, ima priliku da se ponovo susretne sa Orfejem i dokaže da li je dostojna Eleusinske tajne. Ona je još uvek inicijant, kao što je to i Orfej bio u fazi u kojoj je verovao da je proces inicijacije već završen. Iako ima spoznaje uzvišenog bića, Euridika pri ponovnom susretu sa Orfejem pokazuje sve osobine običnog neprosvećenog čoveka (što Gluk i Kalcabiđi brilijantno nijansiraju) od proste ljubomore, sumnje u sopstvenu lepotu, preko pretnji, emotivnih ucena, manipulacije osećanjima, pokušajem da se izazove sažaljenje, pa sve do gneva i osude. Ovakvu "ljudskost" prvi put pokazuje i Psiha prilikom zabranjenog razotkrivanja Amora. Deluje nam kao da inicijant nije uspeo u iskušenju i da nije vredan spoznaje. Ovaj stepen inicijacije se završava dvostrukim porazom oba inicijanta i Euridikinom drugom smrću, koja deluje kao definitivna. Kazna za niskost duše je smrt koja mora definitivno da se prihvati.

U petom stepenu inicijacije Euridike božanstva koja su pokazala strogost (što je deo vaspitavanja inicijanta) pokazuju ultimativnu milost dokazujući da su dobronamerna, promišljena, da je trebalo snage da se od početka veruje u njihovu benevolentnost. Kao i u finalnoj tački Eleusinskih devetodnevnih obreda, Euridika niče iz zemlje poput žita, okružena zlatnim zrelim klasovima. Euridika shvata lekciju o poverenju u božanske sile što je preobražava, kao i lekciju i odbacivanju nekontrolisanih strasti što potvrđuje u svom poslednjem kupletu *La gelosia struga e divora.../ Ljubomora razara i proždire...* Prirodne sile su po meri čoveka i čovek je po njihovoj meri.

Napomenuli bismo da je još jedna snažna spona između scenske Euridike i mitološke Psihe u jakom prisustvu Amora u oba mita. U prvoj Amor (Amor-subjekat) svojom voljom provodi Orfeja (samim tim i Euridiku) kroz iskušenja ne bi li se dokazala njegova prevlast, dok u drugom mitu sva Psihina iskušenja opet bivaju diktirana željom da se povrati odsutni Amor (Amor-objekat). Međutim, sila koju Eros posredno ili neposredno budi u inicijantima pokreće događajnost obe priče, te su materijali i inspiracije iz obe scenski upotrebljivi u našoj predstavi i nadgrađuju smislenu Glukovu priču. (Ovoj temi ćemo se sa par dodatnih detalja vratiti u poglavlju o rediteljskom tumačenju Euridikinog lika)

4.4. Događaj: Amorov trijumf

Odolevajući iskušenjima i žrtvujući sopstveni život Orfej svedoči u ime Amorove prevlasti nad svetom. Orfej dokazuje da je ljubav najsnažnija sila u univerzumu.

Radnja predstave Orfej i Euridika ima dva paralelna toka. Jedan se odvija u svetu bogova i kroz alegorijske likove govori o sukobu sile ljubavi (Eros) i sile života/smrti (Persefona), dok se drugi odvija u svetu smrtnika i govori o nepokornoj buntovnoj individui (Orfej) koja odlučuje da prekorači položaj i sudbinu smrtnika, te nadraste i pobedi prirodne procese (Persefonu). Prvi sukob je proromantičaski sukob, štutrm und drang karaktera (mnogi teoretičari i istoričari podvlače Glukove proromantičarske odlike, međutim i drugi sukob je još bliži epohi koju najavljuje). Kako je rediteljskom intervencijom centralna priča o Orfeju i Euridici postavljena u kontekst većeg sukoba koji se odvija među božanstvima, te je osim smisonog i u samoj događajnosti predstave ta linija radnje izrazito podvučena i otelotvorena, tako za glavni događaj predstave uzimamo Amorov trijumf, koji se prikazuje kroz pomirenje (odnosno ljubav samu) dve najsnažnije sile koje obeležavaju našu egzistenciju na Zemlji. Događaj je otelotvoren kroz Orfejevo tragedsko žrtvovanje života da bi se istrajlo u težnji da se sjedini sa Euridikom.

Sukob:

U predstavi *Orfej i Euridika* dominantni sukob je onaj između Amora i Persefone, to jest između Erosa i Tanatosa, odnosno između ljubavi i smrti. Kada govorimo o Erosu i Tanatosu udaljavamo se od Frojdovog tumačenja ovog fenomena koji se vezuje za neraskidivu vezu života i smrti, neprestano privlačenje ove dve sile koje proizilaze jedna iz druge, neprestano se jedna u drugoj potiru, a ipak jedna iz druge ponovno stvaraju (iako je taj nivo značenja neizbežan). Približavamo se tumačenju u kojem je težište Erosa u privlačenju, magnetizmu, neodoljivoj gravitaciji iz koje proizilazi sjedinjenje i novi život, a ne život sam po sebi. Ovakav pogled na sve fenomene bliske evropskom Erosu bliži je arhaičnim silama koje vladaju civilizacijama Mediterana. Eros je amorozan, erotski i teži spajanju koje za spojene predstavlja zadovoljstvo. Razdvojenost sa druge strane predstavlja neopisivu čežnju. Tanatos, odnosno Smrt, u našoj predstavi predstavljena je kroz lik Persefone. Ona ne predstavlja bezosećajno, gnevno božanstvo, niti osvetoljubivu silu koja kažnjava. Persefona je božanstvo prirodnog reda, božanstvo

proisteklo iz poretka stvari na Zemlji. Isto koliko predstavlja vladarku u crstvu seni, ona takođe predstavlja i život (ne smemo zaboraviti njeno naizmenično postojanje u oba sveta). Persefona, u svojoj primarnoj funkciji predstavlja božanstvo pupljenja, života, klijanja, te neminovno definiše život. Međutim, njena funkcija vladarke podzemlja je očuvanje reda. Neretko se naziva nemilosrdnom, strogom, neumoljivom. Premda je svoju božasku egzistenciju započela kao ona koja donosi život, njeno ime doslovno znači „ona koja donosi smrt“, te se ovo božanstvo mora posmatrati u svom totalitetu- kao božanstvo neuništivog ciklusa života i smrti.

Eros, odnosno Amor u našoj predstavi priznaje samo ravan svog postojanja i uticaja na ljude. On svet podrazumeva kao svoje carstvo u kojem mu se svi pokoravaju. Na samom početku predstave dokazuje svoju vladavinu nad smrtnicima (hor, Orfej i Euridika). Tokom uvertire snagom misli i pogledom pomera smrtnike kao veliki lutkar (koreografija i mizanscen), a takođe utiče na njihovo duhovno preživljavanje (buđenje iz sna, enuzijazam, energija i želja za akcijom). Amor u uvertiri manipuliše i velikom zlatnom kuglom koja je „tajna smisla života“. Taj veliki zlatni objekat, istovremeno i Sunce i jajna ćelija, ali primordijalno srebrno jaje iz kojeg se mitološki Eros rađa, te, i apstraktnije posmatrano, najsavršeniji oblik sfere napravljen od najsavršenijeg materijala, zlata, predstavlja predmet ultimativnog interesovanja ljudske vrste (hora, Orfeja, Euridike)- a to je u našoj predstavi Eros, pokretačka sila, neodoljiva privlačnost, sila buđenja, sila napetosti i kretanja, sila nesmirenosti, sila vođice (muzički *subsemitone*) i uzbuđenja. Nemir, kao svoju pokretačku snagu Amor dokazuje iz scene u scenu- od arije Orfeja u kojoj mu daje ohrabrenje, uverava ga da treba da krene putem svoje individualne težnje, odnosno podstiče ga da prihvati svoj nemir nakon Euridikine smrti kao ispravan i pomogne mu u daljoj potrazi za njom, preko scene sa Furijama u kojoj se poput ostrašćenog trenera pojavljuje da bodri Orfeja, a zatim se i sam upliće (Pantomimski odsek sa značenjem „Ne misli ni na šta drugo osim na Eros, Eros (ljubav) će te provesti kroz sve Scile i Haribde“). Ljubav je aktivna, ona daje snagu, hrabrost, odlučnost, istrajnost. Amor je opet kraj Orfeja, čak i u lavirintu podzemlja prilikom izvođenja Euridike iako nema nikakvu nadležnost nad Hadom. Amor je sveprisutna sila koja je rediteljskom intervencijom uvedena u sve scene predstave, gde je takođe konfrontirana svim likovima i gde prirodno traži svoju vrhovnu vlast.

S druge strane Persefona, kao oličenje prirodnog ciklusa zahteva svoju supermaciju nad oba sveta. Svet možemo podeliti na žive i mrtve, ali smo svi „Gosti u Persefoninijoj kući“ (odnosno Demetrinoj). Persefona je uvedena rediteljskom intervencijom kao kontrateža Amoru,

ondnosno iz potrebe da se kroz scensku postavku govori o glavnom sukobu predstave. Neutaživom Erosu, koji peva i govori, suprotstavljeno je nemo božanstvo prirodnog ciklusa života i smrti. Persefona u sebi sublimira i Hada čija je supruga (smrt) i Demetru čija je ćerka (vegetaciju, život), pa čak i Zeusa (zakon i red univerzuma) čija je kći što u tumačenju ne smemo da ignorišemo. Od uvertire se u scenskoj postavci pojavljuje u pratnji svojih htonskih božanstava (baletski igrači u vidu Kerbera, te Morfeja i Furijs). Ona ima podjednaku snagu nad smrtnicima (hor, Orfej, Euridika), fizički i duhovno utiče na njih (mizanscen, koreografija i emotivno preživljavanje), te od prve scene ulazi u direktni sukob sa Amorum. Persefona takođe ima jednaku moć nad zlatnom kuglom misterije života. Amor i Persefona ratuju preko smrtnika i Misterije, kao dva talasa bacaju ih levo i desno podjednakom snagom, ne uspevajući da ih otmu za sebe, što će biti ključ za dalje čitanje dela (verujemo da priliči žanr parabole što već na samom početku predstave dajemo putokaz gledaocu). Persefona svoju sveprisutnost pokazuje kroz prisustvo u svim mračnim Orfejevim vizijama (I i II čin), gde je hladno i neumoljivo božanstvo koje obeshrabruje smrtnik i podseća ga na nemogućnost odstupanja od reda. Bez obzira na ubedljivost i privlačnost Amora, Persefona je ona nema sila kojoj svi moramo da se povinujemo, majka kojoj moramo da se vratimo.⁵⁰ Što je prirodnije i vedrije prihvatimo, što nas Eleuzinske misterije terapeutski savetuju, to ćemo vedrije i smirenije živeti.

Rediteljskom postavkom je Amoru data neodoljiva privlačnost, te se očekivanje publike od samog početka usmerava na njegovu pobedu (on prvi izlazi na scenu, budi život u svim učesnicima, pokreće zlatnu loptu Misterije života, a i rediteljsko oblikovanje lika je takvo da publika od uvertire staje na Amorovu stranu). Takvim očekivanjima pomažu svakako i kulturološke, religiozne i druge predrasude kojima naša civilizacija favorizuje Amora. „Ljubav sve pobeđuje.“ je jednostavna rečenica koja značenjski može da oscilira od banalnog i besmislenog iskaza, sve do vrhunske mudrosi i smisla života- u našem operском žanru *azione teatrale* gotovo da podrazumeva Amorov trijumf. Međutim, glavni događaj u originalnom mitu upravo leži u Amorovom porazu. U našoj predstavi, tj. Glukovom i Kalcabidijevom tumačenju Amor trijumfuje- što je velika i znakovita intervencija. On je i rediteljskom intervencijom pretvoren u sveprisutni i izrazito aktivan lik, gotovo maničan u svojoj rešenosti da pobedi antagonistu Persefonu i dokaže da je najmoćnija sila koja vlada univerzumom. Ipak, na kraju,

⁵⁰ To što Persefonu u našoj postavci tumači baletski igrač je svesna umetnička odluka, ali detaljnije o tome u poglavlju 4.5.1. Likovi: Persefona

dogaća se veliki preokret i Amor se spotiće upravo o čoveka, svog ljubimca, svoju slabost, spotiće se o bogoliku kreaciju koja je univerzum u malom. Čovek sam svojom prirodom dokazuje da ne može da izdrži iskušenja i strahove od smrti, rediteljski otelotvorene u Persefoni, i da ipak na prvo mesto stavlja svoje strahove, a na drugo mesto veru u Amora i trijumf ljubavi. Orfej je izneverio Amorovu naredbu da mora da veruje u sile ljubavi uprkos iskušenjima i ličnim strahovima. Mitski pesnik se okreće i shvata da je zauvek izgubio Euridiku. Najpoznatija arija, *Che faro senza Euridice*, je svojevrsni „lažni događaj“. Muzički materijal po svom karakteru spor i durski gotovo da ima nešto od situacije „Edipa na Kolonu“ koji iako slep spoznaje uzvišenu istinu i prihvata svoje muke kao prirodne čoveku. Bol i spoznaja se mešaju kroz neobično sporu dusku temu, koja je u kontrapunktu sa tekstom koji ilustruje naizmenično bol, gnev i mirenje. Poražen pred svim likovima opere, ali i ponižen pred auditorijumom, Amor lomi svoju zlatnu strelu kojom je tako vedro, odlučno i drsko pobeđivao od scene do scene i pada na kolena pred Persefonom. Deluje kao da u samom finalu, Amor gubi u borbi. On se poklanja ciklusu života i smrti kao vrhunskoj sili. Međutim, i u poziciji potpunog poraza, na kolenima i suzama, Amor i dalje ne prestaje da bude ono što jeste- sila neodoljive privlačnosti. U ovako pasivnoj i pokornoj poziciji prvi put dozvoljava Persefoni da mu priđe i dodirne ga kao na čuvenoj slici Anjola Bronzina (Agnolo Bronzino) *Venera i Eros*. To je prelomna tačka u kojoj se dominantna pramajka Persefona zaljubljuje u submisivnog pradečaka Amora. Kao i čuveni par opere serije Armida i Rinaldo, tako i u našoj postavci pobednik postaje pobeđen isključivo snagom Erosa. Smrt sama pada u Amorovu ljubavnu klopku. Na sceni mu Persefona (smrt) sama suptilno podiže glavu, podiže ga, intenzivno i dugo ga gleda u oči i na kraju prima od njega (ali mu u isto vreme i daje) strastveni erotski poljubac. Ovaj intimni poljuba neobično dugo traje posmatrajući operske konvencije, našu opersku publiku i stvaraoce, kao i okolnosti stvaranja predstave u toku pandemije usled opravdanih izbegavanja kontakata, ali i neumerenih i neurotičnih strahova. Taj dugi, strastveni poljubac istospolnih, u okolnostima paničnog straha od bolesti, kao i klime određene antipatije zajednice- predstavlja veliku provokaciju.

U tom mometu, u tački u kojoj se ljubav i prirodni ciklusi života i smrti sporazumevaju i mire, sam Orfej prepoznaje i prihvata i jednu i drugu silu. Priznaje da je poražen pred smrti, ali tragedskim žrtvovanjem svog života rešava da prinese ultimativni dokaz da ono u šta veruje ima primat. U ovome leži glavni događaj predstave- čovek Orfej, dokazuje da čak i nad prirodnim poretom sveta trijumfuje ljubav, odnosno Amor

Amorova pobjeda ne isključuje Persefoninu pobjedu. Ovaj par protagonista- antagonista koji na samom kraju izmjenjuje dominantne i submisivne uloge pokazuje plemenitost i veličinu dostojnu božanstava. Kao što u Šekspirovom “*Snu letnje noći*”⁵¹ Hipolita i Tezej mire dva sveta unijom, tako i naši Amor i Persefona unijom mire dva sveta. Amоров trijumf je upravo u jedinstvu- Amor i Persefona ostvaruju uniju i zajedno vladaju svetom. Smrtnici su sjedinjeni i srećni, u skladu sa samim sobom, očekivanjima od života i u skladu sa pravilima univerzuma. Na kraju sve izvođače obasjava misteriozna Eleusinska svetlost, a Amоровom voljom Misterija života (zlatna kugla) dolazi u ravnotežu, lebdeći blagonaklono iznad svih učesnika predstave. Na kraju ne postoje protagonisti i antagonisti- nakon poljupca dve alegorijske sile koje su pokrenule radnju se ujedinjuju, a makro i mikro svet nastavlja da funkcioniše u harmoniji. Opera se završava trijumfalnim toničnim akordima. Pomirenje svih likova i durska tonična funkcija imaju visoku terapijsku vrednost i funkciju razrešenja (muzičkog i psihološkog).

⁵¹ Poređenje sa *Snom letnje noći* nije slučajno. Pored ključnih nivoa radnje koje se odnose na formiranje ljubavnih unija, Šekspirov komad se završava pričom o uniji na meta nivou, koja je predstava u predstavi (*Piramus i Tizba*). Nakon mnogih neprijatnih i neočekivanih iznenađenja (čak i smrtnih opasnosti) za ljubavnike, u poslednjem segmentu predstave se kroz humor- urnebesno, ali i vulgaran, publika odvođa u katarzično oslobađanje kroz terapijski smeh. Može se uočiti jasna paralela sa praksom prikazivanja tragedije u antici, gde je celinu od tri tragične predstave pratila četvrta komična, koja je pored filozofskog u sebi sadržala i karnalno, zemaljsko i oslobađajuće duhovito. U tom smislu je izrazito važno naglasiti vezu ovog fenomena u Eluzinskim misterijama i naše predstave *Orfeja i Euridike*. Naime, mit o Demetrimom očajanju i lutanju je centralna priča Misterija. Njeno očajanje je ultimativno jer predstavlja smrt prirode, time smrt ljudi, a time i smrt bogova. U okolnosti takvog ekstremnog žaljenja u kojem su i bogovi i kraljevi bili neuspešni tešitelji, boginju Demetu prene samo duhovita robinja Jamba, koja svojim niskim, vulgarnim humorom, zadizanjem haljine i pokazivanjem vulve jedina uspe da boginju nasmeje. Tim povodom je jedan deo svetkovina Misterija bio posvećen upravo tom događaju. Jamba biva uzdignuta iz najnižeg ranga roba u najviši status božanstva, a poruka je jasna- humor i smeh su jedina terapija za sve jade postojanja. Kao i kod Šekspira, nakon isprepletanih napetih priča bogova i smrtnika, u našoj postavci *Orfeja i Euridike* je trebalo da usledi slično rešenje predstave u predstavi. Naime, poslednje numere pred finale su bile napisane kao baletski divertismani, a u našoj postavci je u njih trebalo da bude upisan sadržaj koji je ključ tumačenja celog dela- na venčanju Orfeja i Euridike Kupidoni i Kerberi izvode farsu (ponavljaju na groteskan i komičan način fabulu cele predstave) u kojoj se parodiraju i Orfej i Euridika, ali i Amori i Persefona, te se svim mračnim tonovima opere daje jedan lakši i ohrabrujući ton. Međutim, do toga nije došlo zbog insistiranja poručioaca (Narodnog pozorišta u Beogradu) da delo ne sme da pređe određenu minutazu zbog okolnosti pandemije u periodu mart- april 2021. Iako je ustupak poručiocu morao da se ispuni, on je bio nevoljan i predstava je zbog tih okolnosti morala da ostane uskraćena za satirsku igru koja bi publiku na kraju u potpunosti rasteretila po osnovnoj zamisli o terapijskoj ulozi postavke.

4.5. Likovi

Orfej je centralna ličnost predstave, originalno komponovana za soprana kastrata, međutim nakon Berliozove redakcije ovu ulogu (kao i u slučaju naše predstave) izvodi mecosopran. Upravo izbor tog pevačkog faha i rodna kontraverza već upućuju na nestandardnog heroja, koji sigurno ne koristi sredstva Herakla, Ahila i Ajanta. Njegova odlučnost i hrabrost nisu u suprotnosti sa njegovom nežnošću, senzitivnošću i ranjivošću, već čine dobar kontrapunkt i osvajaju čak i na poljima na kojima maskulinitet i mačoizam nemaju uspeha. Njegova harizma i poetski zanos uspevaju da dodirnu i neumoljiva htonska božanstva koja nisu zlonamerna, već sa velikim osećanjem dužnosti brinu o višem redu u kosmosu. Kao što je već pomenuto u prethodnim poglavljima, Orfej raznim podvizima opravdano zaslužuje titulu heroja, paralelno sa titulom pesnika, proroka i dobrotvora čovečanstva. Njegova snaga izvire iz ljubavi, ali istovremeno se u njoj krije i njegova najveća pogreška kroz koju nas mit uči da slabost prema predmetu ljubavi nikako nije isto što i prava ljubav. Euridika i Amor zauzimaju nemerljivo manji prostor u operi i oboje su oslikani samo sa par krupnih poteza četkom tako da je rediteljskom tumačenju ostao veliki prostor da ih kroz dalje istraživanje i imaginaciju nadgradi. Euridikina preterana čežnja za svetom živih i još neusahlo sećanje nakon ispijanja vode iz reke zaborava je čine nestrpljivom i ostrašćenom što helenski i klasicistički sistemi vrednosti prepoznaju kao fatalnu manjakavost karaktera. Uprkos velikim dokazima ljubavi, slabosti i Orfeja i Euridike ne mogu da izdrže Amoroze najteže ispite. Ipak Orfejeva odluka o žrtvovanju najvrednijeg (a to je sopstveni život) iskupljuje oba ljubavnika u očima božanstva. Amor, možda dominantnije i od Euridike i Orfeja, u svom izrazu poseduje najzanimljiviju rediteljsko-kompozitorsku inovaciju Gluka, a to je muzički podtekst koji je u spuronosti sa verbalnim tekstom. Iako izgovara rečenice koje bi se bez muzike mogle tumačiti kao surove naredbe, paralelni muzički materijal koji je frivolan, šarmantan i duhovit, govori da je reč o zavodljivom i koketnom božanstvu- upornom, benevolentnom i detinje neodoljivom, mada naredbodavnom i dominantnom. Novim rediteljskim tumačenjem ostaje mesta da se u Amora upiše borbenost i želja da se dokaže kao dominantna sila u kosmosu i time pobedi matrijarhalno htonsko božanstvo. Iako to deluje kao srećan kraj, na širem planu to je rizik da se poremete drevne sile reda i ceo poredak u kosmosu. Rediteljsko dramaturškim intervencijama uveden je lik Persefone kao gospodarice Podzemlja i direktno

sukobljen likovima Orfeja i Amora. Takođe su dopisane i tri Mojre, kao i Amoreti. U duhu Glukovih pantomima i čvrstog povezivanja baleta sa dramom među likovima koje tumači balet su i Furije, zatim stanovnici podzemlja kao što su Kerber, Danaide, Sizif, Tantal, ali i nebrojane i bezimene duše drugih pokojnika prikazane simbolično kroz jata tirkiznih i belih leptira.

4.5.1. Solisti

4.5.1.1. Orfej

U prethodnim poglavljima koja se bave teoretskim i istorijskim razmatranjima govorili smo o Orfeju kroz mit, misterije, kultove. Ipak, u ovom poglavlju razmatraćemo Orfeja iz drugog ugla, odnosno kao scenski lik. Bez obzira na visok stepen alegorijskog i metaforičnog koji obavija ovaj mnogima omiljeni mitološki lik, ipak ne možemo, a da se ne suočimo sa njegovim realnim scenskim postojanjem kada se kroz pevača postavi pred publiku. Bez obzira na stepen stilizacije u igri ili u rediteljskoj postavci uopšte, pred pevača se mora izneti opipljiv početni materijal od kojeg može da gradi svoje scensko postojanje, odnosno lik. Sa ovim problemom se u još većoj meri susrećemo kod tretmana lika Amora, o čemu ćemo govoriti kasnije.

Ime Orfej (grčkog porekla) etimološki upućuje na siročće, onog koji je bez oca i zaštite i koji mora sam da ide kroz život. Ovu verziju etimološkog tumačenja smo našli za najsvrsishodniju prilikom davanja indikacija pevaču koje će podstaći njegovu maštu. Već iz te inicijalne indikacije pevaču možemo postaviti osnovne scenske temelje lika, kao i skicu rediteljskog tumačenja lika i celog dela. Orfej je nezavisan i bez (vidljivog) pokrovitelja i zaštitnika. Orfej mora sam da se izbori za sve u životu, svojim specifičnim sredstvima, svojim specifičnim talentima i svojim specifičnim snagama. To nam budi empatiju prema liku, posebno u odnosu na njegove ostale osobine, kao i ženstvenu mekoću kojom mora biti tumačen po zakonu operskog faha. Ime Orfej takođe nosi i značenje rob, sluga, onaj koji služi, koji je nečije vlasništvo. Paralela postoji i u slovenskom "sirak"- što može značiti i siročće, a i sluga, neretko u narodnim bajkama oba. Orfej je na jednom nivou sluga bogova, i upravo je iz ove okolnosti proistekla inspiracija za Orfejevo inicijacijsko putovanje koje je služenje Amoru kao vrhunskom božanstvu. Orfej je i sluga, rob celoga čovečanstva na meta nivou- on služi i svedoči snazi,

dostojanstvu i plemenitosti ljudske vrste. Mitološki Orfej je ljudima doneo kultivisanost, red, pamćenje, umetnost i veštine, a sam je postao paradigma prefinjenog višeg bića, harizmatičnog neodoljivog protagoniste, te je naša simpatija uvek na njegovoj strani.

Iako je naš idelani scenski Orfej veoma mlad, deo njegove harizme proističe upravo iz njegove brilijantnosti i umešnosti koje pripadaju mnogo zrelijim godinama. Spoj mudrosti i veštine sa mladim godinama i nevinošću proizvodi efekat visoke simpatije kod gledalaca, te često odmah staju na njegovu stranu bez rezerve. Ovakve figure su poznate u drugim kultovima i religijama- Hrist propoveda kao dečak, Hermes je šarmantni prestupnik odmah po rođenju, mladi Horus, mladi Dionis, mladi Herakle, u evropskom folkloru mlada Pepeljuga...

Orfejevo božansko poreklo se ne ističe u predstavi (sin Apolona i Kaliope), iako je moglo da bude istaknuto na samom početku u uvertiri ili u finalnim baletskim scenama koje su u predstavi odbačene. U slučaju Monteverdijevog *Orfeja* otac Apolon je neizbežan jer ga na kraju priče i jednog sasvim drugačije oblikovanog i drugačije smisaono usmererenog inicijacijskog putovanja uzdiže na nebo. U Glukovom *Orfeju* nema odlaska na nebo, već božanstvo Amor silazi na zemlju. Persefona se uspinje iz Hada. Za našu predstavu je korisnije "Orfejevo orfelinstvo". Božansko poreklo nije posebno naznačavano u narativu, ali se svakako oseća i koristilo se pri izgradnji lika kao materijal za Orfejevu plemenitost, čistotu, nadarenost, kao i nadljudsku snagu (ne telesne građe, već duše). Zanimljivo je da iako su oba Orfejeva roditelja božanstva, on ne biva bogom, čak ni polubogom, već samo čovekom (mada ipak superiornim čovekom)- upravo time Orfej osvaja simpatiju, nema božanskih roditelja koji ga protežiraju. Orfej sve mora sam i uspeva sam. Orfejevo orfelinstvo je neodoljivo kada ga osvestimo pevaču i publici.

Orfejevo detinjstvo je obeleženo samoćom. Otac bog i majka boginja su odsutni. Otac mu poklanja liru od koje se ne razdvaja, majka ga uči pevanju, ali je božansko dete, iako obdareno svim darovima i time samostalno i zaštićeno ipak samo. S obzirom da Orfej neprestano tuži za Euridikom koristeći reč "supruga" i njene sinonime, kao i da neprestano insistira na braku i porodici moguće je konstruisati jak motiv koji potiče iz Orfejevog nemanja porodice. Insistiranje na bračnom zavetu, monogamiji i emotivnoj vernosti je u suprotnosti sa osobinama njegovog oca Apolona, koji je takođe neodoljivo lep i harizmatičan, ali ima i dugu listu ljubavnika božanstava, polubožanstava i smrtnika oba pola- od Dafne, Kasandre, Okiroje, Kastalije, Boline sve do Hajacinta, Admeta, Adonisa i Kiparisa. Uprkos mnogim romansama harizmatičnog oca većina ih se završava vrlo traumatično: Dafne radije postaje drvo nego da se preda Apolonu, Kasandra

iskoristi Apolona da bi dobila proročki dar, Okiroja, Kastalija i Bolina ili bivaju silovane ili mole za sudbinu sličnu Dafninoj, Hajacinta Apolon sam slučajno ubija, Adonisa mu preotima Afrodita, dok Kiparis umire od tuge, ali ne za Apolonom. Mnoga različita traumatična iskustva božanskog oca sigurno upućuju sina na izrazitu vernost i posvećeno traženje monogamne veze i istinske partnerke (čak i Orfejevu opsesivnost u toj potrazi).

Orfej već pre drame stiče svoju poziciju slavljelog heroja kroz mnoge podvige, od kojih je onaj sa Argonautima i zlatnim runom najpoznatiji. Njegov umetnički status je već potvrđen, te na sceni nosi i zlatni lovorov venac kao oznaku najvišeg umetničkog ranga, krunisanog kralja među pesnicima. Orfej ima sve, osim ljubavi. U momentu početka predstave, koji prikazuje neku vrstu kraja prethodnog Orfejevog putovanja, svedočimo njegovom fatalnom zavoljevanju⁵² Euridike i početku novog ciklusa iskustava što će uopšte pokrenuti operu. Što se u misli pevača više istakne ideja o Orfejevoj samoći i potrazi za drugom polovinom, to će se situacija susreta igrati sa više žara i verodostojnosti. Orfejevo traženje svoje druge polovine se završava u uvertiri, ali tek onda počinju prava iskušenja ljubavi koja gledamo kroz predstavu.

Shodno tome sudbina našeg lika nakon predstave nije od velike pomoći pevaču i reditelju. Fricovo sanjarenje o banlnoj domaćoj sreći i povratku svojoj ženi u *Velikoj vojvotkinji od Gerolštajna* ili svadbenom piru i spremanju bračnog kreveta Suzane i Figara u *Figarovoj ženidbi* jednostavno ne priliči žanru mitološke parabole. Iako psihologizacija likova pre svega služi kao pomoć reditelju i pevaču da izdrže kroz trajanje predstave, ipak određeni žanrovi opere (kao i naša operaska parabola) prirodno podležu redukciji i stilizaciji. U tom smislu katarzična tačka koju muzička tonika stavlja na kraj opere, predstavlja i tačku na Orfejev dalji psihoiloški razvoj. Katarzu spajanja sa Euridikom treba igrati orgazmično (kao malu smrt, kako to kažu Francuzi) posle čega sledi samo spuštanje zavese. Didaktički žanr parabole, kao i inspiracija teraputskim prikazima protodramskog materijala u Eleusinskim misterijama, zahteva kraj priče, kraj inicijacijskog putovanja i zatvaranje svih pitanja (princip koji u drugim žanrovima tupi oštricu drame). Ovakvo promišljanje o odsustvu dalje sudbine lika nije od koristi u Monteverdijevom *Orfeju*, koji ima dva moguća kraja- u jednoj verziji uzletanje sa ocem Apolonom u nebo u dalje spoznaje, a u drugoj stradanje od Bahantkinja. Budući strašni sparagmos ili budući status božanstva mogu da posluže u rediteljsko-glumačkoj interpretaciji

⁵² Psihoterapeut i autor mnogih stručnih publikacija Zoran Milivojević koristi upravo izraz "Zavoljevanje": "Zavoljevanje je suprotnost zaljublivanju."

Monteverdijevog heroja, dok s druge strane Glukovi “obligatorni srećni krajevi” i najcrnje mitološke građe (Ifigenija, Narcis, Eho, Orfej) sugerišu ideološki finalni “završetak” sa spuštanjem zavese. Ovi Glukovi obligatorni srećni krajevi najtraumatičnijih mitova nisu slučajni. Gluk nije autor koji je popuštao pred konvencijama ili očekivanjima poručilaca- upravo suprotno. Dosledno je pratio svoju ideju o terapeutskom duhu umetnosti, što je blisko i našoj scenskoj postavci, kao i ideji Eleusinskih misterija.

Pitanje Orfejeve religioznosti je veoma zanimljivo, s obzirom da je u postavci opere to istaknuto kao osnovna linija. Eleusinke misterije pripadaju kultovima starijim od uranijsko-patrijarhalnog panteona sa Zevsom na čelu. Zevs se pominje pri prvom ulasku Amora, kao alijentirani centar moći. Međutim, u predstavi smo to “Zevs ti se smilovao!” preimenovali u “Amor ti se smilovao!” da bismo Amora naglasili kao autonomnu silu. Orfej koji veruje u uranijski panteon u našoj predstavi bi bio opšt, možda bi kao takav mogao da posluži za neko drugo tumačenje. Međutim, Orfej koji tek treba da odabere u koja će božanstva verovati kao vrhovna pokreće radnju koja sa intimnog prelazi na metafizičko polje. Ovaj motiv je blizak nekim verzijama mita o Orfeju u kojima na kraju odbacuje sva božanstva i klanja se samo Apolonu- Suncu, tako da ova interpretacija u predstavi ima utemeljenje i u ovoj verziji mita (s tim što je na početku odabrano božanstvo Amor, a do kraja predstave Orfej shvata da samo sva božanstva/sile prirode čine totalitet postojanja) .

Orfej je mladi supružnik pred konzumiranjem braka. Kroz celu operu insistira da Euridiku naziva suprugom. Njegov brak je prekinut u momentu najveće anticipacije- skoro sva vrata su se pred njim otvorila, prstenje je razmenjeno, usne su se skoro dodirnule, prsti su isprepletani i tela su se gotovo spojila- međutim baš u tom momentu u kojem Orfej i Euridika polažu potpuno pravo jedno na drugo i pred bogovima i pred smrtnicima- dolazi do razdvajanja. U predstavi je ta komponenta izražena do krajnjih granica i uvertira je režirana kao venčanje Orfeja i Euridike. Istaknut je momenat čežnje da se sjedine, a onda ih Persefona i Amor razdvajaju vodeći ih na paralelne inicijacijske puteve. Orfejeva frustracija zbog prekida braka u najlepšem trenutku raste iz scene u scenu i vrhunac će imati u bračnoj svađi sa Euridikom. Podcrtana je i Orfejeva usamljenost, inspirisana nemogućnošću da se sjedini ni sa kim drugim osim sa Euridikom.

Orfej statusno svakako pripada plemenskoj aristokratiji. Iako se u komadu to nigde ne pominje, mitološka građa nas na to upućuje, te je Orfejevo držanje otmeno (tumač uloge je

mecosopran što uvek pored ženstvenosti daje i određenu eleganciju i rafinman liku), dostojanstveno i u najvećoj boli, njegove rečenice su uzvišene i misaone rečenice kultivisanog aristokrate. Orfej je čovečanstvu doneo pisanje i čitanje, pored veštine muziciranja- Orfej je svakako neko ko je kultivisao čovečanstvo. Pored klasnog statusa i njegov društveni status je visok, on je okrunjeni pesnik (na sceni nosi zlatnu dijademu od lovorovog lišća), obožavan i poštovan od zajednice. Kada hor smrtnika i na početku i na kraju razgovara sa njim s puno uvažavanja, što je s rediteljske strane još zaoštreno ne bi li se podigao njegov rang pred publikom, kao i da bi se kontrastirao odnosu sa agresivnim Furijama i demonima u II činu. Ipak, deo Amorovih iskušenja leži upravo u proveri Orfejeve spremnosti da se odrekne svog aristokratskog statusa, kao i društvenog statusa obožavanog harizmatičnog umetnika. Orfejev materijalni status nije podcrtan osim kostimom i zlatnom lirom, dijademom, prstenjem i prstenom –trzalicom, koje su tu u funkciji Orfejevog odricanja od njih zarad Euridikine ljubavi.

Orfejev erotski status u operi se u mnogome razlikuje od Orfejevog erotskog statusa u mitu koji je izrazito kompleksan. Naime, mitološki Orfej je pored pisma i muzike otkrio i homoseksualnost. Nakon gubitka Euridike okreće se muškarcima i to mnogobrojnim, što izaziva gnev kod Tračanki koje ga rastržu, dok ga u nekim verzijama mita rastržu Bahantkinje. Međutim, ni operski Orfej nije bez seksualne kontroverze, iako je Gluk u originalnoj partituri nije planirao, a do nje će doći tek mnogo decenija nakon autorove smrti. Iako se u mnogome udaljuje od žanra opere serije, Gluk nije u potpunosti odbacio sve konvencije koje je žanr nosio, tako da je praiizvedbu iz 1762. pevao mecosopran kastrat Gaetano Guadanji. Parmsku verziju iz 1769. kojom je dirigovao sam kompozitor pevao Đuzepe Miliko (Giuseppe Millico), takođe kastrat (ali sopran). Parisku premijeru iz 1774, u mnogome prerađenu, pevao je Žozef Legro (Joseph Legros)- visoki kontra tenor. Kastrati su bili italijanaski specifikum, dok su kontratenorima inklinirali Francuzi- što je bliže Glukovim kasnijim razmišljanjima o opera, odnosno njegovoj operskoj reformi i udaljavanju od opere serije. Kako kastrati nisu bili zastupljeni u Francuskoj, te u prvoj polovini XIX veka oni potpuno nestaju sa evropskih operskih scena, prve verzije ovog dela prestaju da se izvode. U XIX veku visina kamertona u Francuskoj se značajno podiže tako da delo postaje praktično neizvodivo i za kontratenore. Berliozova (Hector Berlioz) verzija dela iz 1859, predstavljala je renesansu ovog osamnaestovekovnog dela. Kao veliki obožavalac Gluka, ali i stručnjak na polju opere, Berlioz stvara novu verziju dela za mecosoprana Polin Vijardo (Pauline Viardo) koja doživljava veliki uspeh. Naravno, puritanski XIX vek na ovaj

način otvara još jednu kontraverzu koju je pokušao da zatvori nestankom kastrata i seksualne travestije na sceni. O seksualnoj ambivalentnosti u osamnaestovekovnoj operi Svetozar Rapajić navodi:

„Naravno, tome je doprinosila i seksualna ambivalencija. Iz sačuvanih plakata, štampanih libreta, mogu se saznati podele pojedinih predstava. Tako se otkriva da su ženske uloge pevali ili kastrati ili pevačice. Ali i većinu muških uloga, inačene pisanih za ženske glasove, takođe su pevali kastrati ili žene. Muški glasovi su bili rezervisani za mali broj manjih uloga, obično za tirane, ili očeve. Može se zapitati kako je, uz neverovatne i obično polno nedefinisane kostime, uz česte transvestije, žene i kastrate koji igraju muške likove koji se presvlače u žene, ili kastrate koji predstavljaju žene, a prurušavaju se u muškarce, publika uopšte nije mogla razaznati koja uloga je u izvedenoj priči kog roda, da ne pitamo ko je kog klasnog statusa, iz koje sredine i iz koje epohe? Ili to uopšte nije bilo važno?“⁵³

Guadanjija, Milika ili Legroa (koju ne možemo da rekonstruišemo) se sigurno drastično menja u ljubavnoj sceni koju danas peva mecosopran. Poljupci Orfeja i Euridike, u tumačenju žena, kod naše publike, ali i izvođača izazivaju određenu kontraverzu. Tamo gde je poljubac muškarca i žene postao opšte mesto, poljubac dve žene izaziva drugačiji akcenat. Telom i glasom žena, mecosopran treba da predstavi muškarca koji se oseća kao muškarac. Ova okolnost nam scenski pomaže da se izborimo za rehabilitaciju efeba, ne tako popularnog u društvima koja imaju mačoističku tradiciju i koja ženstvenosti daju prefiks slabosti.

Bez obzira na svoju ženstvenost i nežnost, Orfej je hrabar, sabran, energičan, opsednut Euridikom, pun erotskog naboja. Erotski naboj prema Euridici je pokretač cele priče i njihov odnos na sceni je daleko je od platonskog. Savremena pop kultura ponovo otkriva scensku travestiju (milionska popularnost Rupolovog serijala (RuPaul Andre Charles), iako je operaska umetnost baštini još od svoje starije sestre grčke tragedije. Koliko je tragedija potirala pol izvođača, toliko se opera igrala njime, a u slučaju našeg Orfeja ona predstavlja i savremenu borbu za ravnopravnost androgino efeba u svetu baritona i tenora. Ipak, u praksi, teško je sakriti sve ženske atribute mecosoprana. Ženski građanski kostim iz 1859. potpuno sakriva noge žena, čineći ih fetišiziranim, tako da možemo da zamislimo kako je publika reagovala videvši noge Polin Vijardo u laganom i kratkom hitonu od lepršave materije. Možda ne šokantan u toj meri, ali

⁵³ Svetozar Rapajić, *Muzičko pozorište kao umetnička sinteza*. Univerzitet umetnosti u Beogradu, *Fakultet dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd, 2018, 57.*

makar u određenoj sigurno, naš dugi scenski poljubac soprana i mecosoprana, erotskog je karaktera i ipak i dalje provokativan i znakovit (kao i u ostalom svaki poljubac pri kojem scenski izvođači uspeju da prenesu seksualnu tenziju na gledaoce). On je mlad, zdrav, energičan, on je kolerik, a ne melanholik kakvim ga često predstavljaju u mnogim produkcijama u kojima njegova melanholičnost usporava scensku radnju ili se u nju zapravo ne uklapa. Njegova koleričnost i seksualnost ga čine pokretnim, brzim i odlučnim.

Upravao spoj ovih oprečnih karakteristika i kontrakarakteristika čini našeg Orfeja scenski uzbudljivim i jedinstvenim likom. Orfej je s jedne strane efebski nežan, izrazito osećajan, hipersenzitivan i senzualan, ne stidi se da pokazuje emocije pred drugima, posebno ne suze, žalost, izlive čežnje što mačoističke zajednice smatraju velikim slabostima. S druge strane on je odlučan, dominantan, spreman da uđe u konflikt sa bogovima, da se fizički bori sa Furijama pakala, siđe u Had i luta njegovim mračnim hodnicima, ukroti Kerbera i zloduhe. Ova specifična kombinacija nežnog muškarca koji je aktivan i muževan prkosi svim stereotipima operских junaka koje možemo da gledamo u ostalim delima zastupljenim na našem repertoaru. Naš Orfej ima dva oružja kojima se bori- snagu i odlučnost sa Furijama, demonima, bogovima, ali ih zapravo sve smiruje svojom visokom emocionalnošću koja je kanalisana kroz reči i pesmu. Svojim iskrenim suzama dirne i nedodirljivu Persefonu. Osnovno oružje Orfejevo su upravo njegove autentične emocije koje se nekoliko puta materijalizuju u predstavi kroz njegove suze. Suze su u antici, ali i mnogim drugim kulturama imale magična svojstva. Kako Herakle kroti Kerbera snagom svojih mišica, tako Orfej kroti Kerbera snagom svoje autentične emocije.

Što se Orfejevih telesnih osobina tiče računali smo unapred da je izvođač žena koja igra mladog muškarca koji mora da stoji uspravno i ispršeno pred bogovima, pred Kerberom i demonima, ali i da se sklupča pored mrtve Erudike. Od mecosoprana je tražen čvrst stav sa raširenim nogama u obliku slova A, kao i sposobnost da brzo legnu i sklupčaju se u slovo S. Orfej u predstavi nikada ne sedi, jer je celo inicijacijsko putovanje u znaku velike napetosti. Više puta tokom predstave se događa posrtanje na kolena ili na pod- ovde se bežalo od čestog operskog klišeiziranog padanja na kolena, već je sve bilo u strogoj službi velikog fizičko- emotivnog naboja.

Kostimski je Orfej predstavljen blistavo belim kombinezonom (pantalone i bluza) spojenim sa hitonom – belina je oznaka njegovog ranga, ali i njegove čistote. Svi ostali likovi (osim bele Euridike i zlatnog Amora) su u paleti od jarko crvene do crne, tako da se u velikim

opersko-baletskim mizanscenama Orfej se ističe kao bela tačaka kontrasta što je posebno istaknuto u sceni sahrane sa horom, sceni sa demonima, plesu Furija, te finalnoj sceni. Frizura je reminiscencija na baroknu periku, ali stilizovana u duhu savremenog ukusa- u kombinaciji sa “ribljom kosti” koja daje određenu muževnost. Maska je takođe inspirisana barokom- beli ten, sa jarkim usnama i tamnim obrvama, ali po ukusu savremene publike. Belina lica Orfeju daje veliko dostojanstvo, dok maska i frizura kod celog ansambla dodatno podržavaju žanr predstave koji je antirealističan i oniričan.

Karakteristična rekvizita koju Orfej koristi je zlatna lovorova kruna koja je odraz njegovog umetničkog ranga i priznatosti. Tu je i neodvojiva zlatna lira koja je njegovo glavno oruđe preko kojeg ispoljava svoje glavno oružje- emocije. Ipak, Orfej je spreman da se odrekne tako značajnih atributa zarad Euridike. S druge strane, malu zlatnu burmu nije spreman da skinе s preta jer ona predstavlja njegovu vezu sa Euridikom. Razvoj burme postoji od prve scene u kojoj supružnici razmenjuju prstenje, zatim kroz celo inicijacijsko putovanje ona peče Orfeja i podseća ga da mora da nastavi dalje. Kada se Orfej zaklinje bogovima, on se zaklinje rukom na kojoj je burma jer mu je ona svetija od svega. Iako liru odbacuje nekoliko puta tokom predstave u momentima krajnje napetosti Orfej se vraća prebiranjima po žicama kao molitvi koja mora da mu da snagu ili da ga spase. Preko ove simptomatske radnje, koja se dalje razvija u cele odseke možemo da pratimo šta je Orfejev tekst, a šta je zapravo podtekst. Postoje odseci u kojima, na primer, pred duhovima pokušava da peva smirenim glasom, ali pratnja harfe u orkestru je uznemirena, odnosno na sceni vidimo Orfejevo brzo panično okidanje žica koje je u suprotnosti sa licem i glasom koji pokušavaju da ostanu smireni. Gluk je ovakve vrste igre (podteksta) veoma voleo i inteligentno ih je koristio u svojim delima. Najčuleniji primer je arija Oresta iz *Ifigenije na Tauridi* u kojoj Orest, majkoubica, kaže da se mir konačno vratio u njegovu dušu, ali u orkestru čujemo tremola i ritmičke figure koje upućuju na nemir⁵⁴. Glukova muzika nije puka ilustracija reči, već im daje kontraverzan kontekst- Gluk je dao veliki doprinos podtekstu u operi, mada ne smemo da zaboravimo njegovog prethodnika Monteverdija, kao i naslednika Mocarta.

Orfejev stil izražavanja je elokventan i poetski. Istina je da je cela opera napisana u stihu koji se rimuje, ali je libretista Kalcabidi veoma obratio pažnju na Orfejev govor. Daleko od Metastazijeve elokvencije junaka koje po nekada zvuče lažno, šuplje i više slikaju stanje nego radnju, Kalcabidijeva umetnička odluka je da se izrazi u uzvišenom tonu, ali koji je pun akcije i

⁵⁴ Roksanda Pejović, *Istorija muzike I*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 1991. 139.

dramskog naboja. Orfejev stil je zapaljiv i sugestivan, svojim rečima u imaginaciji gledaoca stvara jake slike što i pravda njegovu ulogu pesnika nad pesnicima. Karakteristično je ponavljanje reči *sposa* i *consorte*- oba u značenju supruga. Orfej ih gotovo opsesivno koristi insitirajući na bračnom zavetu koji ga vezuje sa Euridikom.

U operском театру, koji je teatar sinteze, psihološko preživljavanje lika, kao i njegova fizička kretanja su u neraskidivoj vezi sa muzičkim materijalom. Bilo da je odabir reditelja da u potpunosti prati zadatosti tog materijala ili da mu se suprotstavlja gotovo je nemoguće izbeći odnos sa njim. Naš izbor je bliži prvom pogledu na operску režiju u kojoj je muzika ona koja definiše značenje verbalnog, međutim, tek homogena smeša ova dva elementa (ali i drugih teatarskih sredstava poput svetla, likovnosti scene...) dozvoljava da operски teatar vibrira u svojoj punoći (kao sredstvo izražavanja umetnika koji ima afinitet da se izrazi upravo kroz operu). U tom smislu ritam lika jeste u velikoj meri logično zadat muzičkom partitуром, međutim to nikako ne znači da je broj mogućih tumačenja sveden na jedno i da je rediteljev zadatak limitiran. U kombinaciji muzičke partiture, verbalnog teksta i rediteljskog tumačenja u ritmu Orfejevog lika se smenjuju legato odseci i martelato odseci u okviru svake scene (ovde koristimo muzičku terminologiju koja je veoma upotrebljiva za komunikaciju u procesu operске režije). Gotovo da nema ni jedne scene u kojoj se ne događa ovakava kontrastna naizmenična promena kod Orfeja. Nekada su legato faze scene izazvane unutrašnjim nabojem koji je suzdržan do krajnjih granica. U pitanju je velika napetost tuge, straha, besa ili iščekivanja. Svaki takav nabijeni legato odsek scene kulminira u martelato odseku koji ima karakter baš kao i ovaj efekat na violini- u pitanju su strastveni, energični, gotovo violentni izlivi jednog kolerika velike snage i velike fizičke aktivnosti. U skladu sa takvim ritmom unutrašnjih tokova je i fiziološki ritam, izrazito napet bilo da su u pitanju legato ili martelato odseci scene – izražen je veliki naboj. (ovo neće biti slučaj kod Euridike i Amora, posebno ne kod Persefone, gde se ritam unutrašnjih tokova ne poklapa sa fiziološkim ritmom lika). Za razliku od mizanscena legato odseka koji su suzdržani, u martelato odsecima mizanscen je veoma dinamičan. Kroz ovaj aspekt se izražava i Orfejev odnos prema prostoru- najvažniji je prelazak iz sveta realne svakodnevice (iako je u našem žanru već ona daleko od svake realnosti), u paralelnu dimenziju, odnosno u onostrano. Bez obzira da li je u realnosti ili u onostranom, u Tartaru ili u Elizijumu, Orfej gotovo uvek prati sledeću šemu kroz tri faze:

1) skromnost čoveka i osećaj bezgranične veličine prostora (metafore stvarnosti, pakla, raja i

univerzuma)

2) iskren emotivni odgovor na prostor koji prerasta u zanos koji se spaja sa fizičkim i mentalnim osvajanjem prostora

3) suvereno vraćanje u centralnu tačku moći u prostoru, mirno gospodarenje nad prostorom (fizičkim i metafizičkim)

Ovaj model ne oslikava samo Orfejev odnos prema prostoru, već i prema radnji koju vrši. Kao i svaka mentalno zdrava jedinka Orfej ima prirodne strahove, a kroz situaciju inicijacije je suočen sa svim traumama i najvećim ličnim košmarima. On ih uspešno prevazilazi, a volju mu daje ljubav, odnosno naš scenski Amor- što i jeste jedna od terapijskih poruka predstave.

Odnos Orfeja prema samom sebi, odnosno Orfejev odnos prema sebi u odnosu na sile Amora i sile Persefone, je glavna tema predstave. Njegovo inicijacijsko putovanje je upravo putovanje na kojem mora da otkrije šta je finalano razrešenje u jednačini Orfej/(Amor+Persefona). Orfejeva uverenja su toliko jaka, da se nikako ne da pokolebati. Orfejeva vera u vrhunsku supermaciju Amora je nepokolebljiva, te čak ni u čuvenom iznenadnom antiklimaksu predstave (tako moćnom i znakovitom), odnosno u ariji *Che farò senza Euridice?* ne dolazi do napuštanja ideala. Iako kroz ovu ariju shvata da je Persefona/Kora vrhovno božanstvo koje vlada nad celim svetom, odnosno da je ciklus života i smrti ispred principa ljubavi, Orfej već u sledećem rečitativu uzleće u iznenadni klimaks u kojem pronalazi rešenje kojim će nadigrati Persefonine zakone, to jest pronalazi način kako da se ipak spoji sa Euridikom. Samoubistvom doskače Persefoni, spaja se sa Euridikom i dokazuje Amorov trijumf nad celim univerzumom. Orfejeva pokretačka snaga je aktivna ljubav, koja u mnogim scenskim tumačenjima ostaje samo na rečima libretiste, a ne i na rediteljsko-glumačkim rešenjima. Naš Orfej scenski dokazuje svoje uverenje i ljubav kroz aktivno suprotstavljanje različitim klopnama (svih sedam stupnjeva inicijacije su opisani u prethodnim poglavljima). Iako ovaj heroj često govori o sebi i svom doživljaju sveta (pre svega nasilnom rastanku od Euridike), u njemu nema egoizma. To ga deli od mitološkog Orfeja koji u poslednjoj fazi života ulazi u ogorčenost i gordost. Glukov Orfej ima čistotu koja je podvrgavana mnogim iskušenjima (većina ih je nastala rediteljskom konstrukcijom i domaštavanjem), ali koja ipak ostaje neukaljano. Ovo tumačenje nije slučajno, niti je ilustracija originalne partiture- ono je umetnička odluka u kojoj smatramo da je zajednici za koju se predstava stvara (građanima, odnosno publici) izrazito potrebno poverenje u mogućnost smisla, mogućnost dobra, vera u smisao žrtvovanja, smisao zdrave introspekcije,

vera snagu otvorenosti, ranjivosti i optimizma, a iznad svega vera u mogućnost čuda. Naš Orfej se ne plaši iskrene komunikacije, ne plaši se da govori o svojim emocijama. Upravo u tom skladnom odnosu između unutrašnjeg preživljavanja i spoljašnje pojavnosti Orfeja leže i poverenje i empatija publike prema Orfeja, ali i finalno osvajanje svih njegovih scenskih prijatelja i neprijatelja.

Orfejev odnos prema Euridici karakteriše aktivna ljubav. To nije opsesija, niti Orfejeva iluzija. Iako nas mit uskraćuje za veće informacije o Euridici, Kalcabiđijev tekst je oblikuje u nekoliko dimenzija, koje se multipliciraju u Glukovom tumačenju teksta, koje se dalje multipliciraju u rediteljskom tumačenju. Orfejeva izrazita vezanost za Euridiku je vidljiva već tokom uvertire koja predstavlja venčanje dve duše- ona je režirana u duhu antirealizma, međutim to ne znači da je bez psihološkog utemeljenja i da je neverovatna. Upravo izborom žanra je omogućeno da se Orfejeva i Euridikina ljubav ostvari pred očima publike u tako kratkom vremenu, čemu dodatno doprinosi magija muzčkog teatra gde muzika, pored toga što može da ilustruje emocije likova, takođe može da probudi najintimnije i najburnije emocije gledalaca⁵⁵. U sinergiji sa pokretom, koji stupa na scenu kada reč zanemi u izrazu povišene emocije- zaljubljuvanje našeg para, deluje kao da su se dve duše nakon traženja kroz eone i svetove konačno pronašle i spojile (u realnosti muzičkog teatra to je uvek moguće u vremenskom roku koji je u dramskom teatru neuverljiv). Orfejevo nemirenje, uprkos velikim iskušenjima i nadmoćnim protivnicima jeste njegov dokaz ljubavi. Orfej nije slab, on uspešno prolazi sve testove inicijacijskog putovanja i mitologija ga uvrštava u heroje. Orfejevi prethodni podvizi, kao i oni koje publika vidi na sceni svojim očima daju Orfeju veliku relevantnost kao heroju, ali time se istovremeno ističe i velika slabost prema Euridici. Tu gde junak ne bi popustio božanstvima i demonima (oscilirajući od suprotstavljanja, do drskosti i inata), upravo tu je Orfej slab prema Euridici. Poredeći ljubavne odnose u drugim Glukovim delima primećujemo da se Parisov i Helenin odnos (koji nazivaju ljubavlju) zasniva na izrazitoj fizičkoj privlačnosti i trenutnoj očaranosti. Oni su, kao i Orfej i Euridika, par koji je pod patronatom Amora, ali spreman da počini zločin i nepravdu zbog zaljubljenosti. U slučaju junaka naše predstave zakon i simpatije publike su na njihovoj strani. Kroz rediteljsko-glumačke razrade likova ovaj odnos je produbljen

⁵⁵ S. Rapajić: “Može se reći i ovako: formalni efekat, koji muzika proizvodi svojom apstraktnom konstrukcijom pretvara se u vrlo snažan emociionalni efekat. Muzički znalci prepoznaju formalnu strukturu, ali oni neuki, koji ne sagledavaju formu, doživljavaju muziku pre svega kao snažan emocionalni fenomen.” *Muzičko pozorište kao umetnička sinteza*, str 14.

nežnošću, dubokom potrebom za onim drugim (bilo da je ona izražena realističnim sredstvima, antirealističnim ili apstraktnim). Od psihološke razrade likova, izbora postupaka, preko mizanscena i koreografija, te kostima i rekvizite, namera je bila da se gledaocu ostavi utisak dva pola magneta koja su razdvojena na početku predestave, a spojena u finalu. Hor kroz stihove slavi Orfeja kao idealnog supruga- požrtvovanog, vernog, neustrašivog, toplog, večno zaljubljenog i strastvenog, duboko zainteresovanog za suprugu, postavljajući je uvek na prvo mesto. Gluku nije strana obrada ove teme ni u njegovim drugim delima. Slučaj Alčeste i Admeta je upadljiv- tu gde bismo u tragediji mogli Admeta tumačiti kao sebičnog supruga, kod Gluka takođe imamo značajnu i znakovitu preradu mita u korist trijumfa podjednake ljubavi partnera i spremnosti da umru jedno za drugo. Najvrednija i najizvođenija dela Glukovog opusa su ona o bračnoj ljubavi, gde se najpoznatiji mitovi upadljivo koriguju u korist trijumfa bračne ljubavi. Od Parisa, Orfeja, Admeta, preko Ahila i Narcisa možemo da pratimo liniju o požrtvovanom i aktivnom heroju, koji nije pompezni i samozaljubljeni heroj barokne opere serije u kojoj se razmeće gestom i rečima, već aktivni i prenadraženi predromantičarski heroj bliži Geteovom Verteru i Šilerovom Ferdinandu ili don Karlosu.

Orfejev odnos prema ostalim smrtnicima oličenim u horu i baletu je suprotan od odnosa prema Euridici. Kontrastnost ovih odnosa čini razliku upečatljivijom. Kao što je dominant iskaz Mocartovog Don Otavia ceo u nežnoj submisivnosti prema Dona Ani, a samo jedna replika upućena horu govori o njegovoj dominantnoj oštini i violentnoj naredbodavnosti prema ostalim likovima koji su nižeg ranga, isto tako i Orfejev nežni odnos prema Euridici na sceni zaoštravamo strogošću i beskompromisnošću u odnosu sa ostalim smrtnicima sa početka i kraja predstave. Kada hor postane vrtlog demona Orfej ipak rešava da im se suprotstavi iako ta borba deluje beznadno. Međutim svojom umetnošću pesništva i muzike Orfej iskazuje svoje najintimnije slabosti i time pridobija najgorčnije stanovnike paklenog dela Hada. Iako na početku uplašen njihovom razornom snagom, Orfej ih korak po korak pridobija i u predstavi ih od crnih demona podzemlja pretvara u crvene demone ljubavi. Blažene duše (treća transformacija hora) predstavljaju poseban izazov za Orfeja- oni u svojoj balženosti, večnom miru i zaboravu zemaljskog predstavljaju daleko težu prepreku. Podsetiti ih na lepotu zemaljske (ali i univerzalne ljubavi) je podjednako teško kao i pridobiti demone pakla. Svojom otvorenošću i ranjivošću s jedne strane, a poštenjem i beskompromišnošću s druge Orfej zadobija njihovo poverenje, naklonost i konačni angažman. Kerber koji ga je proganjao u prvom činu se zbog

Orfejeve topline i kultivisanosti prirodno smiruje i jede mu iz ruke. Naspram Furija pokazuje veliku snagu volje, koncentraciju i sabranost- sposobnost da ostane veran svojoj autentičnoj potrebi za ljubavlju iako agresivna seksualnost Furija pokušava da ga uvuče u zamku (poput iskušenja Svetog Antonija). Orfej uspeva da različitom paletom sredstava drži u šaci različite kategorije grupnih likova koje igraju hor i balet.

U našoj scenskoj postavici Orfejeva teogonija je izražena do krajnjih granica. Naš harizmatični individualac prkosi božanstvima i polubožanstvima, bori se protiv njih, čak je drzak i prema Amoru samom, iako zastupa njegove postulate. Vernost Amoru ne leži u servilnosti- želja za Euridikom navodi Orfeja da prekorači granice poštovanja božanstva, ali Amor na to ipak gleda sa blagonaklonošću jer se upravo tim kršenjem barijera potvrđuje Orfejeva ljubav prema supruzi, kao i Amorova snaga kao božanstva ljubavi. S druge strane Orfej oseća veliko neprijateljstvo prema Persefoni, Tanatosu i Morfeju. Emocije se kreću u rasponu od besa, ostrašćenosti, gorčine, kontriranja, drskosti, otvorenog suprotstavljanja do pokazivanja slabosti i talenata, molbi i zaklinjanja. Orfej na kraju prihvata i razume pravila koja nameću vrhovne sile oličene u Persefoni, Tanatosu i Morfeju, ali ipak ne prihvata da Euridiku ne stavi ispred njih. Tanatosa se veoma plaši, ali prema njemu oseća i bes- kolizija ove dve emocije pokreće Orfeja na sceni da veoma aktivno dela. Prema Persefoni postoje i pobuna i divljenje. Boginja ga i zanosi, ali ga i frustrira, što i priliči svakom tabuu. Morfejevu benevolentnost oseća, ali u njemu bez obzira na to vidi službenika zla i onog ko ga je praktično razdvojio od Euridike i odveo je u Had.

Sve ove osobine i odnosi zajedno tvore jednog scenskog Orfeja koji je heroj van mačoističkih parametara- i ženstven i muževan, i seksualan i emotivan, i misaon i impulsivan, i elegičan, ali i gnevan i rešen. Ovakav Orfej je u mnogome različit (čini nam se) od većine scenskih postavki koje ga slikaju u dominantno melanholičnim tonovima. Ovakvi kontrasti u liku daju puno mesta pevaču, reditelju i dirigentu da kreiraju napetu i dinamičnu scensku igru, a iz novog tumačenja glavnog lika proističu i druga sveža scenska rešenja na mikro i makro planu predstave.

4.5.1.2. Euridika

Za razliku od Orfeja, o kojem nam mitološki materijal daje puno podataka, mitološka Euridika nam je oslikana tek u par crta. S toga naše početno rediteljsko istraživanje, koje je uvek posao arheologa istražitelja, nije delovalo kao put koji će mnogo otkriti o liku. Samo ime Euridika izvedeno je od *eur* i *dike*, od “široko i pravda”, odnosno ona koja rasuđuje sa širinom ili ona koja ispravno rasuđuje zbog svog širokog pogleda na svet. O Euridiki znamo manje nego o Persefoni, manje nego o Amoru, Kerberima, Furijama. U našem istraživačkom zadatku mitološka građa ne pruža puno materijala koji može da nam pomogne u konkretnom scenskom postavljanju Euridike. Ipak, njen izraziti značaj u predstavi nas nagoni da posegnemo za podjednako značajnim mitom iz čijeg materijala bismo mogli da gradimo relevantan scenski lik. I ne samo to- ako je Orfej muškarac (bez obzira na mnoge univerzalne probleme koji se obrađuju kroz njegov lik), Euridika je žena. Ako Orfejevo putovanje tumačimo kao duhovno putovanje kojim se dokazuje trijumf Amora (zaključna numera opere *Trionfi Amore, Amore trionfi*), za scensku rekonstrukciju Euridike nam je potrebna ženska mitološka figura koja svojim putovanjem, iskušenjima i odlukama dela u slavu i službu Amora. Ta uloga nikome ne pristaje koliko Psihi.

Iako je ovaj motiv široko rasprostranjen u različitim verzijama u antici (kako grčkoj, tako i rimskoj), često bivajući temom najskuplje pogrebne opreme (kameni sarkofazi), mi ćemo se služiti Apulejevom verzijom napisanom 125. godine nove ere. Pored toga što detaljno opisuje Psihina iskušenja i putovanje kroz zemlju, podzemlje, pa do nebesa (slično Glukovoj Euridici), ova priča nam pruža mnoge putokaze za psihološko tumačenje lika- Psiha je izrazito plastično izvajana, psihološki uverljiva i detaljno razrađena. Na širem planu priča je aluzija na Misterije, putovanje mista, iskušenja, emocionalna preživljavanja od zbunjenosti, do očaja i finalne spoznaje životnih istina i trijumfa duha. S obzirom da Apulejeva priča na jednom (od mnogih) nivoa može da se tumači kao alegorija ljubavi (u našoj predstavi Amor) koja pobeđuje smrt (u našoj predstavi Persefonu), odlučili smo da se poslužimo Apulejevim tematskim materijalom, pre svega onim koji se odnosi na Psihu, kako bismo dopunili našu scensku Euridiku, učinili je scenski kompleksnijom. Ona se izjednačava sa Orfejem po svojoj dramaturškoj važnosti, kao i filozofskoj liniji potrage za smislom života, te razumevanjem odnosa života i smrti. S obzirom da

se Glukovo delo zove *Orfej i Euridika*, a ne samo *Orefej* kao recimo kod Monteverdija i desetina drugih autora, smatramo opravdanim (i čak neophodnim) ovo scensko proširenje priče. Paralelno sa Orfejevim iskušenjima odvijaju se i Euridikina iskušenja, koja će kulminirati u posljednjem zajedničkom iskušenju. Svako od junaka spoznaje smisao i prirodna pravila života, a zatim ujedineni trijumfuju kroz služenje Amoru. Dajući mnoge i ozbiljne scenske zadatke našoj Euridici (prvakinja Opere Snežana Savičić Sekulić) svakako smo je iz uloge drugog faha (jedna pojava: duet u posljednjem činu, jedna kratka *da capo* arija i finale) pretvorili u zadatak dostojan prvakinje opere.

Po godinama je idealna scenska Euridika Orfejev prirodni saputnik- oni su vršnjaci, razlike u godinama bi gledaoca navodile na pogrešne tragove (iako je u institucionalizovanoj operi kod nas teško sastaviti idealnu podelu koja glasovno, glumački, vizuelno i energetski čini skladnu celinu ili idealne zahteve reditelja). Kao i kod plejade mladih heroina njene godine treba da odgovaraju njenom neiskustvu. Što je scenska Euridika mlađa i neiskusnija, a sa većim i nevinijim iščekivanjima od života, to je veći užas pred njenom preranom smrću. Što je Euridika mlađa i željnija života, to će Orfejeva snoviđenjima u kojima je Euridika živa zazidana u grobnicu kod publike izazvati veću empatiju i emotivni angažman. Biće prirodno njeno nemirenje sa smrću, (parafraziraćemo čestu rečenicu u operi: „Zar da umrem tako mlada, zar da napustim ovaj svet zauvek tako mlada?“), biće prirodnije njeno odbijanje Persefoninih zakona, kao i težnja ka vladavini Erosa. Ova vrsta manipulacije Euridikinom mladošću i lepotom se svakako kosi sa bazičnim idejama grčke tragedije u kojima se poništavanjem pola glumca, njegove fizičke lepote, mogućih mladih godina, lepog stasa, itd utiče na etos gledaoca, bez melodramske empatije prema pravoj mladoj Antigoni, Ifigeniji, Kasandri... već se umesto glumice gleda predimenzionirana lutka čije reči i dela merimo pravedno i objektivno, bez simpatija. Ipak, odlučili smo se da u scenskoj postavci ne idemo tim putem, koji se svakako žanrovski i smisaono ne bi uklopio u specifičnu Glukovu psihologizaciju likova.

Euridikin aristokratski status u kontekstu mitološke priče ima ritualni karakter. Vladari i vladarke su istovremeno i prvosveštenici i prvosveštenice. Za tu ulogu ih kvalifikuje promišljenost, samodisciplina, znanje. Uloga mlade vladakre i prvosveštenice, koja je gotovo mermerna figura Kor, e je u sukobu sa Euridikonom žedi za životom i Erosom. Na sceni taj unutrašnji sukob pruža mnogo mogućnosti za zanimljivu igru i daje trodimenzionalnost liku, posebno kroz prva tri čina u kojima ne progovara. Vladarka i prvosveštenica, koja mora da bude

spremna i dostojanstvena u svakoj situaciji, a zapravo mlada žena koja žudi za životom i kipi od erosa, je dobra osnova za dalje nijansiranje i scensku igru- od scena buđenja u podzemlju, shvatanja sopstvene smrti, do susreta sa Orfejem i trijumfa njihove ljubavi.

Euridikika je nimfa auloniada, nimfa pašnjaka i planinskih livada, a umreće upravo od ujeda zmijske u travi. Euridika je, iako božanstvo nižeg reda, ipak besmrtna. Međutim, ako u građenje odnosa među likovima dodamo savremeniju evropsku tradiciju (svakako staru milenijumima) u kojoj vilinsko biće stupanjem u odnos sa smrtnikom (Orfej je smrtnik iako polubog) žrtvuje svoju besmrtnost zarad ljubavi (od narodnih bajki, umentičkih bajki Andersena, Silfide, te Tolkinovog ciklusa) time njihova ljubav postaje još vrednija. Poklanjanje besmrtnosti je najviši stupanj posvećenosti. Time i njena iznenadna i prerana smrt postaje još veće gorivo za našeg scenskog Orfeja. Griža savesti i osećanje krivice da je uzalud potrošio njenu božansku egzistenciju se dobro uklapaju u željeni scenski mozaik predstave. S druge strane Euridikino postojanje u večnosti pre susreta sa Orfejem, postojanje u lagodnoj dokolici, ali bez dinamike čini predavanje života Orfeju prirodnim i iskrenim, čak proromantičarskim (u skladu sa Glukovim proromantičarskim stremljenjima).

Krivac za Euridikin smrt je ruralno božanstvo Aristaj, bog meda, slatkog zadovoljstva za čulo ukusa, milenijumima najsladeg čovečanstvu. Bežeći od boga meda, bežeći od slatkog, od čulne naslade, Euridiku ujeda zmija (čest falusoidni simbol, koji je kao takav objedinjujuć za mnoge civilizacije) te ona umire (prvi put). Za razliku od Orfeja koji predstavlja civilizovanost i onog koji ljudima donosi meru, pisanje i uređenu zajednicu, Aristaj je gotovo potisnuto staro agrikulturalno božanstvo koje takođe donosi mnoge dobrobiti, ali arhaičnim zajednicama, pre formiranja civilizacije. Orfej i Aristaj su polubraća, Apolon je obojici otac, ali će stariji brat krenuti putem strasti i telesne naslade, dok će mlađi krenuti putem civilizacije, mere i duhovnog užitka. Moguće tumačenje prve Euridikine smrti je begstvo od seksualnosti i primalnog, te to može biti korisno za Euridikin i Orfejev više platonski i infantilni odnos na sceni. Možda upravo u tom materijalu možemo tražiti razljućenog Amora koji ne prihvata nepotpunost odnosa ljubavnika i zahteva dokaz vere kroz inicijacijska iskušavanja. Ako se poslužimo Apulejevim materijalom o Psihi i epizodom u kojoj Psiha nailazi na tri hrama koja su u neredu možemo rekonstruisati antički pogled na celovitost uloge žene u braku, na ulogu majke-supruge-ljubavnice. Psiha prvo služi u Demetrinom hramu (boginja plodnosti). Velika majka je zadovoljna što mlada supruga ispunjava ovu ulogu, ali smatra da je to nedovoljno. Zatim Psiha

služi u Herinom hramu, gde boginja zaštinica institucije braka, reda, zakona, prava supružnika jeste zadovoljna Psihinim službovanjem, ali i dovoljnim da bi je zaštitila. Poslednji hram u kojem Psiha služi je Afroditin hram, hram naslade, čula, seksualnosti. Postojanje ova tri hrama u mitu svedoči o trojstvu Demetra- Hera- Afrodita, odnosno majka-supruga- ljubavnica, koje čini idealnu i celovitu životnu sapatnicu antike. Međutim, mit nam poručuje da ni službovanje u ova tri hrama nije dovoljno bez volje, borbe i uoprnosti prema voljenom muškarcu. Tu komponentu mita o Psihi uvodimo da bi joj dali višedimenzionalnost i scensko postojanje koje se tako izjednačava sa Orfejevim.

Izrazito važna komponenta nadgradnje Euridikinog lika je u našem traganju za Korom. Centralna tačka Eleusinskih misterija je Korina prva smrt, Korino ostajanje u Hadu, zbližavanje sa Smrcu (Hodom, Plutomom), venčanje sa Smrcu, odnosno razumevanje, prihvatanje i ljubav prema tom fenomenu, te izlazak na svetlost u novi ciklus života nakon što su pravila postojanja prihvaćena. U Misterijama mist je u hramu u Eleusini na stilizovan i ritualan način prolazio kroz stupnjeve ove priče, doživljavajući kroz ritualnu inscenaciju ovaj ciklus i razumevajući ga. Naš savremeni gledalac je u ulozi mista, koji je dolaskom u opersku kuću stavljen u ulogu hodočasnika u Eleusinu. Pozorište postaje hram, sveštenici i sveštenice glumci koji kroz narativ i dijaloge objašnjavaju ovaj proces, dok se služe povišenim poetskim i ritualnim jezikom, pevanjem i zapevanjem kao u misterijskom obredu- *inkantacijom*⁵⁶. Kao i u hramu u Eleusini tu su i dim, muzika, prvo mrak, pa nagli svetlosni nadražaj. Pre svega tu je emotivni doživljaj i mistična pouka o svetoj regeneraciji Euridike (Kore u Misterijama), a samim tim i gubitak straha od sopstvene smrti. Kao i u Misterijama, spoznaja kroz ritual je omogućena samo prisutnima.

Silazak naše Euridike u Had počinje njenim ritualnim balzamovanjem i uvijanjem u pogrebno platno. Ona se mumificira, odnosno uvija u čauru. Kako je Psihina alegorijska životinja leptir, te se uvek prikazuje sa leptirovim krilima, u predstavi smo taj motiv koristili često. Nakon ritualnog učaurenja, Euridika je spuštена u raku, odnosno utrobu zemlje. Za njom se ritualno prosipa žito, koje je simbol preuzet iz Eleusinskih misterija- obred koji je i dalj živ u

⁵⁶ S. Rapajić: "Za nas je blizak suštini i pojam inkantacije, koji bi se u svom polaznom italijanskom zančenju (od *canto, cantare*), mogao dovesti u vezu sa našim "zapevanjem", ali se najčešće upotrebljava u smislu "očaravanje, začaravanje". A to opet upućuje na magijske korene, na buđenje iracionalnih slojeva izvodača i gledalaca. Na kraju krajeva, jedan od najčešće korišćenih grčkih mitova u muzičkom pozorištu, od Perijeve *Euridike*, preko Monteverdija i Gluka, do parodijske varijante u opereti *Ofenbaha*, a u 20. veku do opere *Darijusa Mijoa* i baleta *Stravinskog* (...) jeste mit o Orfeju, polubožanstvu, sinu muze *Kaliope* (a u nekim varijantama mita i boga *Apolona*) koji svojom lirom očarava i ljude gornjeg sveta i duhove donjeg sveta, i bogove, ali i zveri." *Svetozar Rapajić, Muzičko pozorište kao umetnička sinteza*, str 46.

folkloru Evrope. Ne samo da je preživio kroz Istočno Hrišćanstvo (slavsko žito), ovaj obred se širom Evrope ogleda u čuvanju poslednjeg otkosa žita koji predstavlja Majku (Demetru) i žita samog koje predstavlja Ćerku (Koru) i koje se polaže u zemlju da bi niklo u proleće (odnosno ponovo oživelo). U predstavi postoje osnovna tri oblika Euridike: Euridika kao smrtna žena (sopran Snežana Savičić Sekulić), Euridikina duša u formi tirkiznog leptira (lutka), te Euridikino telo u formi žita (žito koje se transformiše od semena do zrelog klasja).

Sazrela Euridika-žena će biti položena u grob, u utrobu majke zemlje. Kada shvati i prihvati da je mrtva regenerisaće se u obliku devojčice Euridike (Milena Stajkić), koju će sresti i prepoznati (momenat u kojem shvata besmrtnost i reinkarnaciju). Odrasla Euridika će shvatiti da je smrću proces ponovnog rađanja već počeo. Odrasla Euridika će biti spuštена u Had poput larve (zamotana, začaurena) u drugoj slici predstave. U Hadu će biti odmotana, larva će pući kada bude zrela i iz nje će se pojaviti leptir, odnosno Euridika u novoj formi postojanja kao blažena duša (tokom baletske numere *Ples blaženih duša*). Euridika na početku biva odvučena u Had kada joj Smrt (Persefona) kroz San (Morfeja) pošalje tirkiznog leptira (tj Euridikin dušu, njen sopstveni drugi aspekt). U uvertiri će taj tirkizni leptir biti jedino što će parirati apsolutnoj pažnji koju Euridika posvećuje Orfeju i njihovoj uniji. Euridika majka-supruga-ljubavnica se posvećuje Orfeju, ali se Euridika kao svesno biće koleba da li da potrči za leptirom i sazna tajne duše ili da ostane sa Orfejem. U poslednjem momentu se ipak okreće leptiru i kreće putem spoznaje i potrage za sopstvenim smislom (tirkizni leptir). Taj smisao je vodi prvo u smrt, a zatim u iskušenja i novi život. Euridika postaje mist. Kreće na putovanje na čijem kraju se nalazi katarzična spoznaja koju imaju i misti Eleusinskih misterija- smrt ne postoji, ciklus života je prirodan, svojom smrću participiramo u regeneraciji života, a svojom besmrtnošću bismo blokirali da se seme ramnoži i ponovo poraste, poput prevelikog drveta u čijoj senci ništa drugo ne može da poraste ili nepožnjevenog klasa čije zrnevlje ne pada u zemlju. Euridikina treća forma u predstavi je žito iz Eleusine. Ono se prvo prosipa u zemlju za telom Euridike, da bi ga mrtva Euridika u Hadu pronašla već prokljalog u rukama male Euridike. Dodirujući ga, Euridika će shvatiti da je to žito ona sama i da je proces oživljavanja već počeo. Orfej će dodirivanjem žita takođe shvatiti da je Euridika tu, da je prokljalalo žito njena kosa. U religijskoj praksi česti su prikazi Kore u formi kombinacije žene i žitnog klasa. Naime, Kora je od pojasa žena, a ispod pojasa klas sa korenom što ukazuje na njeno novo rađanje putem klijanja. Ovaj aspekt ritualnog prikaza regeneracije Kore u Misteriji nas je inspirisao da ga koristimo u predstavi. Poslednja

pojava Euridike-žita je u vidu odrasle zlatne stabljike koja se rađa iz zemlje zajedno sa Euridikinim drugim oživljavanjem- Euridika se iz mrtvih vraća okrunjena krunom od klasja, te se na ferzenku sa njom uzdižu i zreli klasovi.

Euridikino postojanje pre drame je mistično. Ona je kao nimfa auloniada stvorena kada i Titani. Međutim njena iskustva su limitirana i repetitivna. Iako su ta iskustva prijatna, njihova repetitivnost je beskrajna usamljenost bez pravog partnera do pojave Orfeja kojem se daje i u ruke mu predaje svoju besmrtnost, te tek u suživotu sa njim stupa i u razumevanje smrti kroz Misterije. Ipak, nakon drame, naša Euridika više ne prati Psihinu priču. Tu se njihovi putevi razdvajaju. Psiha nestaje u ništavilu nedinamičnog Olimpa, dok se Euridika stalno iznova reinkarnira, kao i Orfej, kao i svaki pojedinac ljudskog roda- što i treba da bude mistična i terapijska poruka predstave.

Iako je u originalnoj partituri religioznost Euridike nejasno definisana (osim najgrublje smeštanja u Uranijski panteon), predstava se upravo bavi Euridikinim otkrivanjem religije i smisla života kroz opisani proces inicijacije. Spoznaja Euridike je upravo onaj sistem vrednosti u koji veruje i mist iz Eleusine, a to je večni život, bez straha od smrti i sa osećajem da je Kosmos tako uređen da je smrt nemoguća.

Euridikin erotski status se najavljuje kroz epizodu sa Aristajem. Euridika se prvi put povlači iz života nakon šokantnog susreta sa falusoidnim (Aristaj, zmija), pre konzumiranja braka sa Orfejem. Naime, Euridika bežeći od Aristaja koji pokušava da je siluje nagazi na guju otrovnicu koja je ujeda te ona umire. Nakon toga, u Hadu, tokom pantomimskih scena, Euridika ima dovoljno prostora da čezne za Orfejem, ali i da razume šta je sve propustila negirajući erotsku komponentu amoroznog odnosa, plašeći se seksualnosti. U pantomimskoj sceni vidimo Euridiku zagledanu u zrak svetlosti koji dolazi iz nadzemnog sveta. Euridika nazire komadić plavog neba, misli o Orfeju, njihovim razgovorima, nežnostima, njegovim zagrljajima, kosi, licu i telu. O svemu što je kao devica propustila i što je zauvek izgubljeno za nju. U ovoj izrazito dugoj sceni, Snežana Savičić Sekulić se veoma dobro pokazala donoseći nam sve nijanse čežnje za Orfejem- od platonskog, do erotskog. Kada Euridika dobije drugu priliku i kada sledi Orfeja ona neće zazirati od dodira, zagrljaja, poljubaca, seksualnosti. Kao da je preteranu čednost device, kraljice i prvosveštenice proglasila krivcem za gubitak Orfeja. Euridika je u finalnom duetu od tačke usijanja čak navalentna i insistira na seksualnosti- Orfeja hvata zamkama seksualnosti polažući njegovu glavu među svoje butine i insistirajući na intimnim poljubicima.

Jezgro lika Euridike čine dva polariteta koja junakinju vuku na dve različite strane mučeći je. S jedne strane Euridika je krotka i čedna helenska supruga spremna da služi Demetri, Heri i Afroditi, kroz uloge majke, supruge i ljubavnice. Ona je kraljica i prvosveštenica, ali je s druge strane ljudsko biće koje od samog početka predstave čezne za životom, za istraživanjem, ona se ne miri sa uobičajenim, osrednjim i primerenim. Euridikino preterano čeznuće za svetom živih, čine je nestrpljivom, ljubomornom i ostrašćenom, što helenski sistem vrednosti prepoznaje i vidi kao osobine koje su za osudu.

Euridika je delom dostojna svoje visoke funkcije, ali je delom i živo biće koje ne može da odoli strastima (hipertrofiranim emocijama) što će izazvati fatalni preokret i njenu drugu smrt. Ako žena prvi put umire ako se uplaši od falusa, ona drugi put umire ako ga ne poštuje i ta smrt je definitivna, kako nam poručuje mit u jednom od svojih slojeva. Ova dva polariteta pružaju veliku mogućnost za igru sopranu, posebno tokom velikog ljubavnog dueta, arije i neobično dugih rečitativa kojima su ove numere omeđene. Ako jezgro Euridikinog lika tumačimo iz njene arije⁵⁷ (što bi bilo ekvivalent najvažnijem monologu lika u dramskoj predstavi u kojem saznajemo sve o njemu i njegovom unutrašnjem preživljavanju), primetićemo već u samom muzičkom tkanju dva oprečna materijala. Iako se Gluk zalagao za uklanjanje artificijelne *da capo* arije koja ima strogu ABA1 formu, sam je postao majstor tog oblika. Komponujući desetine opera i srodnih muzičkih oblika koji su podrazumevali stotine *da capo* arija, tako ju je usavršio da je upravo ovim oblikom izrazio Euridikine karakteristike (B deo) i kontrakarakteristike (A i A1 delovi). U A i A1 Euridika je ljuta, ostrašćena, manipulativna, gnevna, ljubomorna, optužujuća, čak otrovna i gruba, dok je u B delu nežna, pokorna, iskrena, otvorena, ranjiva. Ona moli, otvara se, prepušta, predaje Orfejevoj volji. Naravno Gluk, veliki majstor psihologije ne dozvoljava da šema ostane tako kruta, unutar nje postoji bezbroj nijansi kao putokaz reditelju, dirigentu i sopranu. Svakako A i A1 nisu istovetni. Iako su muzički gotovo identični pravilo barokne muzičke interpretacije zahteva varijaciju svega što je repetativno i dva puta ponovljeno, a i mi smo se držali te misli u režiji. Podteksti su slični, ali gradirani u A1. Dinamika i izraz su u repetaciji mnogo sekantniji i agresivniji, te Euridika čak počinje da ucenjuje i gnevno optužuje (čime nepovratno pokreće Orfejeve demone krivice). Naša scenska Euridika je sangvinik koji

⁵⁷ S. Rapajić: "(...) Ali je činjenica da su začetnici moderne muzičke režije Apija i Stanislavski iako svako sa suprotnih kreativnih i estetskih pozicija, svoje razumevanje i scensko postavljanje radnje u muzičkom pozorištu zasniivali na raščitavju muzičkog teksta."

Svetozar Rapajić, Muzičko pozorište kao umetnička sinteza. str 19.

mora da se suzdržava, što njenu igru čini zanimljivijom, ali u finalnoj fazi predstave, kada izgubi strpljenje, Euridika pokazuje kolerika u sebi. Arija se može smatrati najatraktivnijim muzičkim materijalom opere, tako da je u završnom odseku (u kojem čujemo samo orkestar *tutti*) smešteno Orfejevo okretanje kao posledica Euridikih gorkih suza (B) i otrovnog izazivanja griže savesti kod supruga (A i A1), a kulminacija u finalnim dramatičnim akordima je rediteljskom intervencijom pretvorena u njihov fatalni pogled i poljubac. Iako je ovaj događaj u originalu planiran tokom dugog četvrtog rečitativa (suštinski najslabije tačke iz ugla muzičke dramaturgije), pomeranjem u najdramatičniju tačku (finalni akordi arije) postizemo veću i jaču tenziju, te ističemo muzičkim i scenskim sredstvima važnost i fatalnost kršenja Amorove zabrane, te Persefoninu pobedu.

Junakinjine fizičke osobine su u operi gotovo uvek ostavljene imaginaciji gledaoca, međutim ipak postoje rediteljski uputi kojima svaka pojavnost može da se koriguje ili usavrši kod pevača koji nije profesionalni glumac ili ima specifičnu fizonomiju koja ne odgovara liku. Euridikin stav je uvek prav, podseća na mermerne arhajske statue Kore. Vrat je tanak, blago napet i nosi glavu koja je uspravna- donji deo tela je mermerna bista koja čvrsto stoji na zemlji dok glava teži nebesima. Tačka napetosti je Euridikin dugi beli vrat kao na helenističkim statuama, često izvijen i okrenut do tačke manirističke neveredostojnosti. Ovom stavu kontrastira Euridika u fetus položaju. Kada se ovako dominantna figura u trenutku očajanja skupi i kada udovi omlitave jasno je da je došlo do sloma. Helenistička statua Niobe koja krije najmlađu Niobidu je bila referenca koju je sopran prihvatio i primenio u radu na predstavi. Euridikino koračanje u svetu živih je živahan pokret devojčice, koja se često zaustavi kada se seti da je kraljica. Međutim u situacijama u koje je upleten eros ona postaje kao pena koja se topi oko Orfeja. Važno je istaći razliku u dinamičnom kretanju Euridike u odnosu na ostale umrle u Hadu. Oni su „pomireni“, dok je Euridika „nepomirena“. Ostali u Hadu (hor i balet) su odavno pili vodu sa reke Lete, reke zaborava, tako da su gubeći sećanja postali ravnodušni prema svemu i spokojni. Oni lebde. Euridika još uvek nije pila vode sa Lete i ona još uvek ljudski veoma dinamično istražuje scenu, trči i u kontrastu je sa velikim klizećim pokretima hora. Što se gestikulacije tiče za života Euridika oscilira između devojčice pune života i smirene prvosveštenice, međutim u Orfejevim vizijama Euridika je življa od živih likova. Ona se prevrće u grobu, tesno joj je, ima panične napade, grebe zidove grobnice plačući, guši je mrtvački pokrov (Tanatos), bori se sa Furijama koje je dave, maše Orfeju, poziva ga nemo koristeći ruke, kao da

je izgubila glas i da može da komunicira samo gestom- što još više podvlači atmosferu panike i fatalnosti. U gestu mora biti odvojena i od hora pomirenog sa smrću, jer se Euridika ne miri sa smrću čak ni kada shvati Persefonine tajne, odnosno tajne života, smrti i uskrsnuća, jer je ka životu tera ljubav.

Kostimski je Euridika bliska Orfeju, ali ženstvenija. Njen kostim jeste aluzija na hiton, ali ima i komponente mode s kraj XVIII veka što je Glukova predkalsičarska epoha. Haljina ima u sebi elemente leptira, leptira koji kruži oko sveće i leptira koji beznadno udara u prozorsko okno želeći da izađe iz sveta mrtvih. Frizura je poveznica sa Glukovom epohom. Nakit je ogrlica sa tirkiznim leptirom koji je drugi aspekt Euridike. Kao i svi ostali likovi, Euridika je našminkana u duhu XVIII veka, ali u kombinaciji aristokratske i scenke šminke što znači beo mat ten (ne prejak i ne tako pravilno nanet), nepravilno rumenilo, tamne obrve, a jako napudrana kosa, koja ostavlja utisak jako napudrane prirodne kose velikog volumena (protoromantičarska težnja prirodnosti kombinovana sa neoklasicističkim elementima). Ruž je intenzivan na centru usana, oči bez šminke. Svi likovi (hor, balet i solisti) su ovako stilski obrađeni u scenskoj masi i frizuri da bi se postiglo jedinstvo predstave- međutim, pored samog karaktera dela, kretnji, stila igre, upravo su šminka i frizura pomogli da se postigne onirični nerealistični žanr predstave. Poništavanjem relanog i onog što je blisko svakodnevnom gledalac se uvodi u zakonitosti žanra u kojem je moguće i uverljivo da se pojave Furije, Kerber, bogovi, da mrtvi oživljavaju, itd. Likovna obrada lica, frizure i kostima je u svojoj suštini takva da gledaoca od početka vodi van zakonitosti realizma.

Euridikina karakteristična rekvizita je veliki tirkizni leptir. Ona se prvi put susreće sa njim tokom uvertire kada joj Persefona skrene pažnju sa amoroznog uživanja u Orfeju na potragu za leptirom i sopstvenim smislom/ dušom. Euridika drugi put susreće leptira, svoju dušu, koja joj se ukazuje u podzemlju u grobnici. Već su tu smrtna Euridika i njena duša razdvojeni. Oboje ih odnosi veliki crni talas smrti (Tanatos). Kada nam se sledeći put ukaže Euridika ona je u dubini scene, u hinter bini- silazi sve dublje u Had jureći tirkiznog leptira. Kada ga Euridika konačno stigne već je stigla u podzemlje. Blaženi mrtvi su plegli i mirni u svom večnom snu, a iz grudi (srca) im izrasta dugačka elastična metalna šipka na čijem drugom kraju se nalaze njihovi leptiri- duše. Euridika shvata da je stigla na Persefoninu livadu gde su plegli mrtvi, a leptiri njihove duše koje lebde nad telima. Duše/leptiri su dobronamerne prema Euridici, ona se čak igra sa njima. Međutim, kada joj tirkizni leptir kojeg je kroz dva čina jurila bude predat u ruke i kada se

bude očekivalo da i ona postane deo Persefonine livade, Euridika ne pristaje i odbacuje leptira. Ona čezne za gornjim svetom (numera „Ples balženih duša“), Orfejem i životom. Polako razumevajući smrtnost i njenu neminovnost Euridika prihvata svog leptira, ali ne i san zaborava.

Povratak Euridike Orfeju scenski je označen vraćanjem tirkiznog leptira-duše Morfeju, dok ona ponovo slobodnih ruku hrli Orfeju. U momentu najveće napetosti, tokom Euridikine arije, leptir će se kao na klatnu klatiti od jednog do drugog pola, od ljubavi do smrti, od Amora do Persefone, kao da je postavljeno pitanje: „Da li će ljubavnici izdržati, da li će se prikloniti Amoru ili Persefoni?“. Iako leptir leti Amoru, kao što Euridika hrli Orfejevom poljupcu- samo stizanje u Amorove ruke je leptirova i Euridikina smrt. Razrešenje linije sa leptirom je u finalnoj sceni *Trionfi Amore* gde će se svi učesnici pojaviti besmrtni sa svojim dušama-leptirima, međutim odnos prema leptirima više neće biti tako fatalan, nego će se u duhu psihološkog rasterećenja i terapeutske funkcije predstave pretvoriti u rasterećenu igru, lagodnu i veselu. Svi su radosni i bezbrižno se igraju sa svojim leptirima jer je duša svakako besmrtna što su dokazale Persefonine misterije, te više nema svrhe da se bude toliko zabrinut već se može prepustiti Amorovim užiticima i igri sa sopstvenim leptirom-dušom.

Ako govorimo o verbalnim osobinama Euridike, primećujemo da ona peva jezikom visokih klasa. Međutim to nije jezik antičkih heroína, iako ga imitira. To je idealizovani jezik XVIII veka, te u tom smislu i estetska obrada kostima, maske i frizure, podržava tu sponu sa Glukovom epohom. Taj specifični stil izražavanja trageškog teatra XVIII veka je pompezan, ali ako smo vizuelno i u glumačkoj igri postavili odrednice žanra Euridikine reči neće zvučati neprirodno, pompezno, izveštačeno, već će iz njih zablistati divna patetika uzvišenog lika. Euridika se tematski u svojim iskazima bavi isključivo odnosom sa Orfejem. Ni jedna reč ne upućuje reditelja na bilo koji trag koji bi mogao da ga odvede dalje u tumačenju novih dimenzija lika. Međutim, s druge strane to ostavlja mesta za Euridikino potpuno posvećenje Orfeju, gotovo opsesiju koja opravdava njenu ostrašćenost.

Ritam lika su neprestane oscilacije. Postoje scene u kojima je Euridika mrtva i pasivna (realnost), koje su prekinute Orfejevim vizijama u kojima je Euridika izrazito dinamična i moli za pomoć (velikim gestovima jer je bezglasna). Ova okolnost ostavlja prostor za veliki kontrast između mrtve Euridike i Euridike vizije. Ritam Euridikinog izraza u rečitativima je suprotan Orfejevom. On razume okolnosti i žuri da je izvede na svetlost dana, dok Euridika, nerazumevajući situaciju, usporava Orfeja, a samim tim i Amora. Na ovoj liniji kontrasta u ritmu

govora glavnih likova tokom rečitativa, te finim pauzama moguće je bilo izgraditi puno finih nijansi koje su suština psihološkog tumačenja. Arija i duet su druga vrsta materijala i u njima je Euridikin iskaz neprekinut, jasan. Euridika vrlo jasno verbalno konkretizuje sve moguće probleme u odnosu sa Orfejem, dok je Orfej zatvoren i ne komunicira (zavet Amoru). Iako u rečitativima Euridika otežava Orfejev zadatak i odlaže rasplet (što podiže dramsku tenziju)- to ne znači da ritam njenih unutrašnjih tokova nije ubrzan. To je izvrstan kontrast u kojem se zbog najvišeg stepena emotivne napetosti događa spoljno usoporenje (rečitativi) lika. Ipak krv u Euridininim žilama bije, kao i damari u glavi, celo telo se trese od pulsacije.

Euridikin odnos prema Orfeju jeste mladalačka opčinjenost i zaljubljenost, vera u ljubav na prvi pogled, entuzijazam neiskustva- barem taj odnos doživljavamo na početku dela. Ipak kako se predstava odvija prepreke koje pred Euridiku stavlja Persefona postaju sve kompleksnije. Od jednostavne fizičke razdvojenosti, preko razumevanja da je razdvojenost kroz smrt večna, pa sve do iskušenja ponovnog susreta Euridika savladava razna iskušenja i uči šta su prava ljubav i posvećenost. Prepreke i Euridikina nepokolebljivost rade u korist Amora, kao i njenog preobražaja u zrelu životnu saputnicu. Euridika kroz sopstveno sazrevanje sazreva i kao partnerka. Od infantilnog početka do zrele aktivne ljubavi koju oseća zrela osoba koja je sebe smestila u koordinatni sistem života i smrti, naša heroina prevaljuje dramatično unutrašnje putovanje. Iako je razumela filozofiju postojanja kroz Persefonine misterije, ona nije u potpunosti savladala Amorova iskušenja (Psihin mitološki zadatak majka-supruga-ljubavnica, te frustriranje falusa). Iako Euridika doživljava duhovnu zrelost, ona u finalnom duetu i ariji pokazuje nepoverenje u partnera, odnosno pokazuje nesluženje Amoru- što će i nju i Orfeja ozbiljno ugroziti. Paradoksalno u suprotstavljanju Amorovoj zabrani dodira i pogleda ima upravo ultimativnih dokaza o ljubavi. Inteligentno božanstvo upravo kroz neposlušnost mista (odnosno prirodnu nemogućnost poslušnosti pri velikom emotivnom angažmanu) dokazuje apsolutnu pobedu. S druge strane likovi Hada: Persefona, Morfej, Kerber, Furije u Euridici prvo izazivaju užas. Međutim, kako Euridika kao mist otkriva veliku tajnu, tako se i Persefona od egzekutora preobražava u dobru majku, Morfej od lovca postaje prijatelj i podrška, Kerber od agresivnog čuvara postaje verni pas zaštitnik. Persefonini gosti, odnosno ostale blažene duše u Hadu imaju Euridikinu simpatiju, ali ona se protivi tom scenariju i odbija da se pomiri sa sopstvenom smrću. Jasno je da ona ne želi da popije vodu sa Lete i postane spokojna i indiferentna, što je još jedan dokaz službovanja Amoru. Euridika je ekspresionistički rascepana na više pojavnosti u predstavi

koje međusobno komuniciraju i najbolje ilustruju odnos junakinje prema sebi samoj, a to su:

- 1) Euridika- sopran
- 2) regenerisana Euridika- dete
- 3) Euridikina duša u formi leptira (materijal pozajmljen od Psihe)
- 4) Euridika kao žito (materijal inspirisan Korinim oživljavanjem u Eleusinskim svečanostima)

Pri susretu sa Euridikom- devojčicom, odrasla Euridika-sopran oseća veliko olakšanje, slično onom olakšanju koje mist Eleusinskih misterija oseća nakon rituala. Nova Euridika je psihološko olakšanje i dokaz nemogućnosti smrti. Euridika je sestrički topla prema njoj, na onaj način na koji savremena psihoterapija preporučuje da budemo topli i puni podrške prema detetu u sebi. Prema Euridiki-leptiru Euridika-sopran je puna interesovanja. Ona želi da spozna sebe, ona hrli u Persefonine misterije, ona hrli u spoznaju tajne gde to odlazimo na kraju svog puta i šta se sa nama dešava. Ona od početka predstave juri za tirkiznim leptirom sve dublje i dublje u podzemlje, do same Persefone gde razmeva da je jurila za sopstvenom smrću i da je na kraju puta sa kog nema povratka. Nakon inicijalnog očaja Euridike, Persefona je majčinski teši, otkrivajući joj veliku tajnu- da je smrću proces oživljavanja već započeo: mala Euridika nosi već prokljalo i ozelenelo žito u naručju. Euridika je kćerkiški poverljiva prema Persefoni. Persefona je sa njom ono što je Demetra sa Persefonom. Euridika veruje Persefoni, intuitivno je voli, kao da se vratila velikoj majci, a toj majci ona je poslušna ćerka. U kontrastu sa ostalim Persefoninim odnosima prema drugim likovima u predstavi koji su puni konflikta, prema Euridici je topla i nežna- to je Persefonino pravo lice. Euridika smiruje svojom krotkošću i Kerbera, koji od vuka postaje umiljat pas. Prema Morfeju Euridika gaji interesovanje malog deteta koje posmatra mađioničara- zainteresovana je njegovim čudima i ta zainteresovanost pobeđuje svako nepoverenje, strah ili zbunjenost. Čak i kada ispuni svoj zadatak dovođenjem Euridike u Had, Morfej nije zlonameran i ostaje joj privržen. Euridika voli njegovu toplinu, duhovitost i čarobnjaštvo. Euridika je u prvi mah radosna kada sretne hor sa leptirima, mrtve i njihove duše, ne shvatajući gde je. Međutim njihov mir i sporo kretanje je uznemiravaju i ona se svim silama bori da se ne umiri kao i oni, da ne pognu u večni san sa njima, već da ostane živa.

Euridika se (na početku predstave) nalazi u Haosu nepostojanja pomešana sa ostalim smrtnicima. Spuštanjem zlatne sfere (mitološkog srebrnog jajeta) iz koje se rađa Eros ona i svi ostali oživljavaju, počinju dinamično da se kreću kroz prostor, da žive i vole postojanje, postaje im udobna ta pulsacija i dinamika pokreta. Nasuprot tome, u Orfejevim vizijama ona je u

skučenom tamnom grobu, priljubljena uz zidove grobnice. Tesno joj je, uplašena je, ima klaustrofobične napade. Kada je u Hadu, odnosno na Persefoninoj livadi, Euridika oseća olakšanje jer ulazi u veliki prostor sa svodom iznad kojeg se nalazi okno koje gleda u svetlost nadzemnog sveta živih. Euridika radosno istražuje veliku livadu, ponovo je slobodna i ponovo se dinamično kreće. Međutim, kada joj prilikom predaje tirkiznog leptira objašnjavaju da je sada zauvek u Hadu, Euridiku po drugi put obuzima napad klaustrofobije. Treći put će ga doživeti tokom povratka u večnu smrt (nakon pogleda u Orfeja). Euridika se dva puta pred nama spušta u raku. Njen odnos prema prostoru zavisi od toga da li u njoj trijumfuje osećanje slobode i ljubavi ili straha od smrti i samoće- u prvom slučaju to je radosno trčanje kroz prostor i osećanje da je prijatno beskrajno, u drugom slučaju to su napadi kalustrofobije i gušenja. Njen trijumfalni izlazak iz grobnice je podržan uklanjanjem skoro svih scenskih elemenata iz vizure gledaoca, te i prostor na sceni postaje mnogo veći nego u ostalim prizorima predstave.

Znakovito je i zlokobno da se u originalnom mitu na početku svadbene ceremonije Himenejeva baklja ne rasplamsava. Ta okolnost upućuje na Erosovu nenaklonost mladencima, međutim to je u potpunoj suprotnosti sa Glukovim i Kalcabidičevim materijalom. Amor postavlja pred mladence mnoga iskušenja, ali ih i bodri i uči šta je aktivna ljubav.

4.5.1.3. Amor

Amor, odnosno Eros (starije grčko ime koje ćemo često koristiti prilikom ekspliciranja predstave) je staro, u nekim mitovima i najstarije božanstvo nastalo iz prvobitnog Haosa. On je božanstvo ljubavne čežnje koja izaziva želju za spajanjem dva entiteta. Neodoljiva sila koja spaja dva polariteta, dve polovine stvarajući između njih fatalnu privlačnost, gravitaciju, magnetno polje. Da bi obnova života mogla da se dogodi on prvo mora biti začet kroz spajanje dva entiteta. To znači da je slično Kori i Demetri, i Amor kao božanstvo odgovoran za život i nastavak života na zemlji. Neki mitovi navode da je Eros rođen od Njukte (Noći) koju je oplodio Vetar, odnosno Ništavila koje je oplodio Pokret. Njukta je snela srebrno jaje iz kojeg se rodio Eros (Amor). Ovu verziju mita smo uzeli za polaznu tačku. U našoj predstavi u haos i ništavilo postojanja ulazi zlatno (a ne srebrno) jaje koje će svima privući pažnju i biti centar spanjanja svih aktera na sceni. Ono će ih privlačiti kao magnet, kao što gravitacija privlači ceo svet jezgri zemlje, ili kao što našu galaksiju privlači Sunce, ili kao što jezgro atoma privlači ostale čestice koje ga čine. To je univerzalni princip po kojem funkcioniše univerzum, a taj sistem univerzalnost pod geslom „Kako gore, tako i dole.“ prepoznaju i osećaju individe od drevnog Egipta do savremenog sveta. Iz tog zlatnog jajeta rađa se Amor, prelepi mladić zlatnih krila, sa lukom i zlatnim strelama- Eros Protogon, prvi akter svega. Iz dve polovine jajeta nastaju Uran i Gea, Nebo i Zemlja, među kojima Eros (Amor) budi neodoljivu privlačnost i koji sjedinjujući se rađaju sve ostale titane, bogove, ljude, biljke i životinje... Razni antički filozofski, religijski sistemi i kultovi ga smatraju prvorodenim božanstvom i začetnikom svega što postoji.

Njegovo prastaro i primalno postojanje na svetu je u sukobu sa njegovom vedrom, drskom i duhovitom pojavnošću. Mladolikost ne najavljuje najstarije božanstvo iz čega često olako shvatamo njegovu moć i jurisdikciju. On vlada ljudima, ali i bogovima. Čak ni sam Zevs nije imun na njega, niti Afrodita/Venera koja pokriva srodnu božansku delatnost i u nekim izvorima mu je majka. Ultimativna arhaičnost je u sukobu sa njegovom vitalnošću i mladolikošću- to znači da je on neuništiva sila, koja neokrnjena postoji od početka sveta. Tu energiju mora da nam donese i sopran kojem je ova uloga bila namenjena (prvakinja Opere Sofija Pižurica). Iako je Eros pisan za subretski fah nikako nismo želeli da utisak bude rokoko sladunjava ilustracija. Iako ulogu tumači žena, po rediteljskom zadatku koji joj je dat ona mora biti muškarac – efeb atleta.

Stari oblik imena Eros označava kombinaciju značenja koje nose pojmovi seksualnost i ljubav. To i jeste Erosova/Amorova svakodnevna delatnost, izaziva privlačnost među jedinkama na svetu i spaja ih. On je neumoran u tome. Svestan je svoje važnosti i uživa u tome što mu i daje bezgraničnu energiju za delovanje. Već u prvoj sceni (uvertira) vidimo kako sa puno vedrine i šarma vlada svetom, prihvata to da je centar pažnje te iz toga crpi novu snagu. Problem nastaje u momentu kada njegovu apsolutnu prevlast

nad svetom zaseni Persefona. Naime u našoj predstavi je osnovni sukob dat u vidu sukoba između Amora i Persefone, erotske privlačnosti i ciklusa života. Amor pre početka predstave vidi sebe kao apsolutnog vladara Kosmosa, a drama počinje kada mu Persefona preotme smrtnike. Sukob među božanstvima nije redak pokretač drame u operi XVIII veka. U Ramoovim Galantnim Indima Belona i Heba su u sukobu oko čovečanstva, a Amor pomaže Hebi da dokaže da mladost i ljubav ipak trijumfuju među ljudima. Na sličan način se našem Amoru usložnjava scenski zadatak u odnosu na Glukovu i Kalcabiđijevu osnovu. Za razliku od Ramoovog Amora, naš Amor je nakon opere ipak promenjen. Iako se borio svom snagom za ljubav kao najjaču silu u univerzumu, mora da shvati da Persefona pobeđuje i da su oni dve odvojene ravni postojanja. Svojim povlačenjem i priznavanjem poraza tokom Orfejeve poslednje arije Che faro senza Euridice, Amor priznaje i Persefoninu prevlast. Međutim, kada deluje da je pobeđila, Amor izvlači svoju poslednju i najjaču kartu: svoju neodoljivu silu privlačnosti kojom očarava Persefonu. Njihov dug poljubac je erotski poljubac, poljubac i nežan i seksualan. Međutim on je i poljubac pomirenja. U njemu Amor priznaje poraz i moli za izvinjenje, a Persefona mu prašta, postaje ponovo blaga Kora, i sama osetivši silinu erosa popušta i vraća Euridiku po drugi put iz carstva mrtvih. Amor i Persefona sklapaju konkordat, poljubac Ljubavi i Smrti/Života je tačka u kojoj se sve sile u Univerzumu vraćaju u međusobni sklad.

Amor je vrhovna figura kulta. Međutim, on na sceni jeste od krvi i mesa. Njegova karnalnost nije u suprotnosti sa antičkim viđenjem božanstava koja imaju i vrline i mane smrtnika, njihove osećaje i sisteme razmišljanja. Oni su više nalik predstavnicima plemenske aristokratije nego judeohrišćanskom Bogu- apstraktnom, apsolutnom i ispravnom. Antička božanstva pokreću iste sile kao i smrtnike, ona nisu superiorno suzdržana kao monoteistički bogovi. Sami prikazi u hramovima su težili antropomorfnom realizmu, iako veličanstvenom, ali ipak realizmu- od proporcija, detalja fizionomije, preko bojenja mermera radi utiska života. Međutim, ovo nisu presudni argumenti zašto vrhovno božanstvo ne tumačimo kao jednodimenzionalnu silu. Mnogobrojna antička božanstva jesu samo filozofske personifikacije svih sila koje nas pokreću. Božanstva su nastala kao odraz razumevanja ljudskosti i prirode, naših odnosa i misaonih procesa... Božanstva su antropomorfna, a ne mi bogoliki. Tako je naš Amor vrlo strastven, pun energije, kao užareno Sunce oko kojeg se vrti cela vasiona. On je i Bog i prvosveštenik, ali i najveći vernik kulta Ljubavi. Amor je božanstvo, harizmatični lider koji manično veruje u sebe i svoju ideju i svrhu. U glumačkoj igri će se to i videti- njegov entuzijazam i energija u odbrani svojih verovanja su neiscrpni, on je najaktivniji akter na sceni.

On je poput trenera sportskog tima koji je sve vreme prisutan, preživljava zajedno sa

igračima dramu nerešene utakmice, navodi ih na poduhvate koji će doneti pobjedu, bodri ih, upozorava, direktno ne učestvuje u igri, ali ne može direktnije biti uključen u utakmicu, on je višeg statusa, većeg znanja, a njegov ugled i reputacija su u pitanju u zavisnosti od rezultata utakmice. On se pojavljuje u momentu kada Orfej pokaže da se ne miri sa Euridikinom smrću i da je spreman da prkosi svim božanstvima podzemlja da bi izveo suprugu na svetlost dana. On je dodatna injekcija Orfeju, dodatna snaga na kraju prve slike, pojavljuje se kao ključni bodritelj u drugoj slici sa Furijama, gde pored bodrenja aktivno učestvuje u borbi protiv moćnih htonskih božanstava (balet) koja prete da odvuku Orfeja u očaj, tj. na dno pakla. On podtrekuje, daje mu savete, na kraju se uključuje u borbu kada Orfej izgubi snagu (poput božanstava koja učestvuju u Trojanskom ratu), hvata ga za ruku i izvlači na svetlost. Amor mu poručuje gestom: „Ne gledaj u demone, ne gledaj u one koji pokušavaju da te obeshrabre, gledaj samo u Amora, neka ti putokaz za daljanje bude isključivo ljubav i izvešću te iz Tartara.“. Kada Orfej to i učini, podigne se osnažen ljubavlju, čvrsto držeći Amora za ruku, gledajući samo Amora u oči- poslednja kapija Tartara se otvara i svetlost Jelisejskih polja pretvara zlokobne Furije u prah te one ostaju da leže kao sasušene muve, dok Orfej odlazi u svetlost. Amor je uz Orfeja i u ključnom momentu kada Euridikin pritisak da se okrene postaje neizdrživ- u finalu Euridikine arije. Iako skrhan Orfejevim porazom, odnosno porazom ljubavi, Amor upotrebljava svoje najljupkije čari da otopi Persefonino srce i taj čin postaje dokaz trijumfa ljubavi.

Zanimljivo je da je kult Erosa (Amora) veoma star i vrlo rasprostranjen. U Tespiji (Beotija) postojale su svečanosti Erotirije u slavu božanstva i njegovih sila. Slično Eleusinskim misterijama Erotirije su se satojale od više obreda, ali i muzičkih i atletske takmičenja, gde su se privlačnost tela i privlačnost duha stapale u slavu Erosa. U Parionu (Troada), u Leuktoriji (Lakonija), u Sparti, na Kritu, itd. Eros ima svoje uvaženo mesto i svoj kult. Nasuprot njemu Persefona nema svoj izaziti samostalni kult. Kao Kora ona je poštovana uz Demetru u Eleusini. Međutim kao Persefona, neumoljiva vladarka pozemlja ona nema svoj kult. Ovaj različiti tretman božanstava nam može biti hrana za scenski sukob. Široko obožavan, a nestalni Amor, i stroga, postojana i pravedna Persefona od koje se zazire i koja ne uživa simpatije neodoljivo podsećaju na tako čestu konstalaciju mnogih porodica (otac i majka). Amor je voljen i njegov društveni ugled je veliki, dok je Persefona strašna i stroga i od nje ljudi zaziru (često se naziva nemilosrdnom i neumoljivom). Naše božanstvo koje upravlja erosom je čuven i neodoljiv ljubavnik. Vodeći se makar samo Apulejevim *Amorom i Psihom* (od mnogobrojnih drugih

ilustracija ovog aspekta boga) pronalazimo dovoljno materijala za njegovu neodoljivost za onog kog Amor sam reši da osvoji, pa čak ni neumoljiva Persefona ne odoleva njegovim čarima i aktivnom zavodjenju (Persefona je pokazala slabost prema prelepom Adonisu, to je dokaz da nije frigidna i neosvojiva, a što može da bude materijal za scensko zaljublivanje u našeg Amora).

Naš Amor je mešavina sangvinika i kolerika. Svakako je pun energije, maničan, hiperaktivan, optimističan, naredbodavan, lider i harizmatičan. Ipak, kada izgubi, odnosno kada shvati da sila u koju veruje, koju predstavlja i zbog koje postoji nije najjača sila- Amor pokazuje lice najdublje tuge. Kao na pomenutim prikazima sa sarkofaga on je potpuno klonuo, slomljenih krila. Čak lomi i svoju strelu kao priznavanje poraza, te leže na zemlju u poziciju zveri na umoru.

Tumačićemo jezgro lika Amora iz njegove arije *Gli sguardi trattieni*, analizirajući muzički i verbalni tekst. Umesto *da capo* arije, Gluk pribegava formi strofične pesme sa proširenjima i variranim muzičkim interludijima. U strofama Amor je zavodljiv, mio, nežan, optimista, duhovit, podrška i onaj koji daje prijateljska i očinska uputstva. U refrenu je naredbodavan, ciničan, superioran nad smrtnicima, dominantno božanstvo. S jedne strane Amor je bog koji gospodari, naredbodavni lider, a s druge je šarmantno milo biće, zemaljsko i duhovito i provokativno. Između ova dva polariteta se kreću glumački zadaci za našeg soprana (Sofija Pižurica) koji su se prilikom postavke pokazali kao potentni poligon za građenje lika i njegovih odnosa sa drugim likovima. Često smo ova dva polariteta vizualizirali kao mermerni užareni stub koji isijava svetlost, a koji se u sledećem trenutku pretvori u zlatno mače koje hoće da se igra.

Amor sebe vidi kao dominantnog i apsolutnog, dok od početka predstave prema Persefoni oseća neprijateljstvo i sukob oko prevlasti nad smrtnicima (osnovni sukob predstave). Celo pitanje predstave i jeste da li će smrtnici nastaviti da se klanjaju Amoru ili će shvatiti da je ljubav samo efemerna, a Persefonini ciklusi života jedina izvesnost. Iako je Persefona naknadno uvedena rediteljskom intervencijom, sukob ova dva lika je dosledno sproveden kroz celu predstavu kroz veliki broj koreografskih i pantomimskih scena koje su zasnovane na čvrstoj dramaturškoj bazi (mnogobrojnost kratkih baletskih numera je omogućila pantomimsko-dramsku razradu ovog odnosa).

Amor je naklonjen Orfeju jer Orfej svojom borbom predstavlja potvrdu njegovog postojanja. Hrabri ga, flertuje sa njim, savetuje ga, čak mu i konkretno pomaže, ali mu i naređuje, stimuliše ga i bodri poput zahtevnog trenera. Takođe je naklonjen i Euridici, međutim ne bez ljutnje kada Euridika sputava Orfeja u služenju Erosu. Prema smrtnicima (hor I čin) Amor

pokazuje svoje benevolentno nasmevano lice koje zrači, ali i hirovitu dominaciju, nekada kroz humor, nekada kroz direktnu naredbu. Prema pratiocima Persefone (Morfej, Kerberi-balet), dušama u paklu (hor, druga slika) i Furijama (kraj II slike, numera *Ples Furija*) Amor je beskompromisan. Odlučan je, agresivan, borben, gnevan, energičan- on postaje androgini Arej.

Prema svoja tri Kupidona (tri balerine) je rigorozan, nema potrebe ni da ih pogleda, ali im neprestano zadaje zadatke, koje oni ispunjavaju sa poniznošću i brzinom robova. Oni ga u potpunosti prate i predstavljaju njegove produžene ruke, njegova produžena krila. Kao četvoroglavi Heruvimi, odnosno mnogokrili Serafimi, ovo troje spojeno sa Amorom predstavlja njegovo nezemaljsko telo. Delom se kreću sa njim, povećavajući ga van ljudskih proporcija, onda se od njega razdvajaju na Amorov znak rukama i pred Orfejevim očima ilustruju sve što Amor opisuje u velikom rečitativu (prvom dijalogu sa Orfejem). U ariji koja sledi oni postaju njegove produžene ruke, nevidljive sile koje na njegov znak učine da lira lebdi i stigen u Orfejeve ruke, donose strelu, itd... Oni scenski pojačavaju dominantnost Amora služeći ga kao svih devet redova anđela monoteističkog hrišćanskog Boga.

Iz takve vrste dominantosti proizilazi Amorov apsolutistički samouveren stav: glava je podignuta, telo uspravljeno, a stav kao kod dominantnog petla. Mali diktator uvek zauzima centralno mesto na sceni, najviši praktički, najosvetljeniji prostor, najistureniji greben. Uvek je okrenut frontalno prema publici i svi ostali likovi zauzimaju pozicije u odnosu na njega (neretko okrenuti ka Amoru, a leđima publici- kao da su samo jedan od gledalaca scene). Kao i Kupidoni, prati ga i zrak svetlosti koji se reflektuje o njegova zlatna krila, kosu i inkarnat. On je uvek osa simetrije na sceni, u odnosu na ostale soliste, na hor, na baletski ansambl, ali i na scenografiju i svetla. Tek će se na kraju pomiriti sa time da par smrtnika stavi u sredinu, a da sa Persefonom formira grupu levo i desno od njih, odnosno iznad njih. Na kraju će dva božanstva paralelno bdeti nad našim parom smrtnika i celim horom (čovečanstvo). Takvu dominantnu poziciju u prostoru će izgubiti samo jednom, kada Euridika drugi put padne mrtva nakon fatalnog pogleda i poljupca. Skrhani Amor klone u poziciju u kojoj se često sreće na sarkofazima antike: oborena glava, spuštene krila, slomljena strela, polegnut, jedva se pridržavajući rukama da na klone potpuno. Amor će tokom poslednje Orfejeve arije *Che faro senza Euridice* potpuno leći na tlo, okrenuti se prvi put leđima publici, poput povređenog deteta, i čak slomiti strelu. Ova poza (scena) sa sarkofaga je u potpunom kontrastu u odnosu na ono što je Amor tokom cele predstave- u toj tački neodoljivo krilato božanstvo doživljava prvi poraz.

Amor nosi svetao hiton, međutim ne hiton boga, već hiton Amazonke. On je bos, kao što pravo da hodaju bosu u mnogim civilizacijama pripada samo gospodarima kojima tlo pripada. Inkarnat mu je zlatan, kao i kosa, a oni reflektuju svaki snop svetla koji padne na njega. U scenama sa dimom oko Amora se stvara zlatna aura, topla i dominantna u hladnom prostoru i osvetljenju. Kosa je spletena u pletenicu ratnika, na leđima je tobolac sa strelama (karakteristična rekvizita), u rukama luk, ali ne sladunjavi luka rokoko Kupidona i Amoreta već luk kao kod Artemide i Apolona- ne šarmantna igračka već opasno oružje. Njegova krila su ogromna, ali ih on nosi sa lakoćom i veštinom. Ona su prirodan nastavak njegovog tela, a ne ukras. Često ih koristi u glumačkoj igri- bilo da je ratnik, trener, bilo da je androgini zavodnik. Ta moćna krila u sceni njegovog poraza bivaju jedino sto se od njega vidi, slomljena, ranjena i mrtva. Njihov živi nastavak su Kupidoni.

Svi likovi predstave govore jezikom XVIII veka, patetičnim i uzvišenim, međutim, Amorovo koketno meandriranje u humor je izuzetak. Upravo mu njegova nadmoć dozvoljava humor i drsko zavođenje u obraćanju, koje ga stavlja u ležernu poziciju nadmoćnog i onog koji je „iznad situacije“. S obzirom da je uloga dodeljena sopranu, a ne kontratenoru, i to posebnoj vrsti soprana iz kojeg će ubrzo izrasti subretski komični fah, „glumstvenom sopranu“, Gluk nam poručuje da Amor može (i mora) da flertuje sa Orfejem, a u našoj predstavi na kraju i sa Persefonom.

Kroz celu predstavu energija koju Amor nosi jeste euforija, brzina, podstrek radnji i glavnom liku. Kroz celu predstavu ritam Amorovog govora se podudara sa ritmom njegovih unutrašnjih tokova i ritmom njegovih spoljnih kretnji. Amor je slobodan da se uvek ponaša upravo onako kako se oseća što je retka privilegija i pripada samo apsolutističkom vladaru XVIII veka- nedopustiva dvoraninu, sluzi, predstavniku naroda.

4.5.1.4. Persefona

Kći Zeusa (reda u Kosmosu) i Demetre (životvorne snage), kći oca uranijsko-patrijarhalnog panteona i drevne i starije pramajke rodonačelnice matrijarhata. Zevs i Demetra su najmlađi sin i najstarija kći Hronosa i Reje. Persefonini roditelji su brat i sestra, ali to ne treba da sablažnjava savremenog tumača i gledaoca- nije u pitanju incest već filozofska alegorija najbliskijih međuzavisnih višedimenzionalnih veza među silama koje božanstva personifikuju. Persefonino prvo ime je Kora- možda je tačnije reći da je Kora njena prva pojavnost, odnosno njena prva priroda. Dve trećine godine „boginja lepih članaka“ je nad zemljom i tada je božanstvo vegetacije, pupljenja i klijanja koje se zove Kora, dok je jednu trećinu godine pod zemljom i tada se zove Persefona. Kora znači „devojka“ (možemo tumačiti i kao „kći“ u kontekstu Eleusinskih misterija i naše predstave). Ona je kći velike majke, Demetre. U kultu se uvek pojavljuju zajedno, one su celina, odnosno zajedno predstavljaju ciklus rađanja, zrenja, smrti, pohranjivanja, hibernacije i ponovnog rađanja. U mnogim evropskim folklorima se dva poslednja otkosa žita nazivaju „majkom i ćerkom“, a majka se čuva do sledeće žetve. Kora kao devojka i kći svakako upućuje na život, dok njena druga pojavnost Persefona govori o misterioznoj strani postojanja, o hibernaciji i smrti. „Ona koja nosi (uzrokuje) smrt“, odnosno φέρει φόνον je značenje imena koje nam je bilo najkorisnije za tumačenje scenske Persefone. Mitološka Persefona je dirljivo i detaljno oslikana u homerovskoj himni Demetri koja broji više od pet stotina stihova. Međutim, kao i u izgradnji naše scenske Euridike, naša scenska Persefona je morala da dobije dosta konkretnije crte kako bi u plastičnosti bila jasnija baletskom igraču kojem je dodeljena kao zadatak.

Naša scenska boginja je objedinila strogu Persefonu, zaštitničku Demetru, mračnu Kibelu, vladara Hada, nemilosrdnog Hronosa, ali i krotku Koru. Ona je suverena vladarka sveta mrtvih, ali i živih, nadmajka koja vlada životom i smrću. Sam Had je namerno izostavljen, odnosno funkcionalno spojen sa scenskom Persefonom.

Pre predstave Amor i Persefona se nikada nisu sukobili, odnosno njihovo postojanje je u dve ravni koje su se u slučaju Orfeja i Euridike prvi put susrele. Iako je Persefona u originalnom mitu Orfejev saveznik, u našoj interpretaciji ona je pre svega Amorov, a time i Orfejev suparnik. Persefona je glavni antagonist predstave što je rediteljskom intervencijom upisano u originalnu partituru i time je Orfejeva teodikeja zaoštrena, dok su originalni antagonisti samo epizode koje

se na kraju razotkrivaju kao Persefonina iskušenja. Persefona nema detinjstvo, nema ni starost, samo nepromenljivo postojanje. Kao što je facijalna ekspresija balerine koja je tumači hladna i nepromenljiva poput kamene maske, tako je i Persefona kruta, nesavitljiva, nefleksibilna. Ona je surova i pravedna. Međutim, što su njena iskušenja koja postavlja pred smrtnike oštrija, time je njena finalna smirena naklonost scenski zanimljivija i neočekivanija. Njeni gestovi topline prema Euridici, majčinsko- demetarski aspekt lika, kao i razumevanje gorčine Orfejevih suza kada ih okusi, te kušanje Orfeja traženjem žrtvenih darova (lovorovog venca, lire i burme), otkrivaju nam mudru majku. Dijametralno je suprotnih kretnji i ekspresije od impulsivnog i logoreičnog Amora. Zagonetnu boginju ne tumači pevač koji putem verbalnog jasno definiše šta želi, već igrač čiji je jezik pokreta mnogo zagonetniji, iako ne manje snage. On svojom apstraktnošću ostavlja dovoljno mesta svakom gledaocu da u njega upiše svoje najveće strahove i dileme, dok ga istovremeno određenom logikom i jezikom ipak navodi u jasnom smeru.

Pre nego što opera počne Persefona je neupitna vladarka života i smrti, a na početku opere se prvi put susreće sa dovođenjem te pozicije u pitanje. U koreografijama, mizanscenu i pozicijama ona je u savršenom kontrapunktu sa Amorum- kao što se dva odbijajuća pola magnetu uvek drže na savršenom odstojanju. Međutim, njena facijalna ekspresija je samouvereno hladna (lice i kretnje onog ko je uveren u sopstvenu suverenost i moć), dok je Amor veoma ekspresivan, gestikulira životno, verbalizuje, peva (bori se kao neko ko zna da je njegova pozicija ugrožena). Kao svevideća i sveznajuća, odnosno kao drevni svedok pravila postojanja, neće se iznenaditi ni kada dopusti Amoru da je zavede (poljubac ove dve sile u raspletu predstave), odnosno kada popusti i dozvoli ljubavi da promeni nepromenljivi ciklus postojanja. Persefona je ipak ta koja dozvoljava nedozvoljivo- stavljajući tako do znanja da je ljubav najvažnije iskustvo neizbežnog ciklusa života i smrti.

Persefonina samodovoljnost je zapravo samopotpunost. Sasvim je izvesno da će joj se sve duše vratiti isto kao što ih je i pustila da ugledaju svetlost dana. Kao što seme isključuje iz zemlje, da bi nakon smrti klasa ponovo palo u zemlju- tako se i svi živi vraćaju Persefoni. Had (mesto) se često naziva Persefoninim domom, a mrtvi gostima u Persefoninoj kući, jer oni u Hadu i jesu samo trenutni gosti koji će jednom opet prokljati u carstvo Zeusa i Here (svet živih). Po klasnom statusu Persefoni je jednaka samo Hera. Ko što su u egipatskom panteonu blizanci bogovi Set i Oziris morali da podele moć na dva paralelna sveta, svet živih i svet mrtvih, tako su i njihove božanske supruge blizakinje Neftis i Izida podelile doček i ispraćaj iz sveta živih i

dobrodošlicu iz sveta mrtvih. Tako i Persefonu možemo zamisliti kao Heru s one strane ogledala, ili Herin tamni odraz u vodi Lete. S druge strane Amor kao prabožanstvo (slično Egipatskom prabožanstvu Atumu) smatra da nad njim nema više vlasti. Scenski sukob ove dve sile je samo eksteriorizovana večna ljudska zapitanost o odnosu „Erosa i Tanatosa“, sukobu objektivnog i subjektivnog, telesnog i ideološkog, prirodnog i imaginarnog, mogućnosti i želje. Uprkos tome što će Persefona dokazati da je ciklus života i smrti, odnosno trijumf objektivnog, telesnog i prirodnog neizbežan, a pritom delujući neumoljiva i frigidna- boginja nam u dugom poljupcu sa Amorom (neobično dugom za operne *convinienze* i *inconvinienze*) otkriva svoj pravi erotski status. Eros razbuktava strast u njoj, Eros sve pobeđuje, Eros je najsnažniji utisak života. Eros plamti čak i u „Onoj koja nosi smrt“.⁵⁸ Amor je vladar i nad vladarima- čak i nad Persefonom koja je čvršćeg karaktera nego što je Demetrin, čistijeg nego Herin uvređeni ego, stabilnijeg nego Afroditina frivolna upornost, ili Atenina hladna racionalnost, znanje i promišljenost.

Dva su polariteta koja kartakterišu našu scensku boginju. Prvi bi se mogao okarakterisati kao Persefona- odgovorna vladaraka, pravedna i suverena čuvarica kosmosa, manje nemilosrdna nego neumoljiva u poštovanju ciklusa života i smrti. Ona je vrhovno božanstvo koje zastupa, održava i čuva silu po kojoj funkcioniše red u Kosmosu. U njoj nema subjektivnog kao kod Amora i Orfeja, već samo objektivnog i odmerenog. Drugi pol Persefone je empatična i topla Kora/Demetra. Ona koja uvek pronalazi način da i najzalutalije živo zrno žita pronađe svoj put ka svetlosti. Zatežući krajnosti između ova dva polariteta, plesač kome je ova uloga poverena (Iva Ignjatović) nastoji da ostvari što veću napetost između Persefone i Kore u sebi. Igrajući Persefonu u najvećem postotku svog scenskog postojanja, balerina nam tek u finalu prvog dela predstave (aproksimativna polovina trajanja opere) pokazuje prve znakove da nije Amоров neprijatelj, već čuvar reda. Tu nam pokazuje da nije ni Orfejev neprijatelj iako mu ne dozvoljava da pređe granice dopuštenog smrtniku. Početak drugog dela predstave (2. slika II čina), prikazuje našu antagoniskinju kao toplu majku i domaćicu u podzemnom domu. Ona dočekuje Euridiku kao što iskusan i senzitivni vaspitač dočekuje malo dete u novo okruženje, sa mirom, ostavljajući mu prostor da se adaptira i razume nove okolnosti. Demetarska strana Persefone vaspitava Euridiku, objašnjava joj realnost smrti, realnost rastanka sa Orfejem i prvi put pokazuje toplinu i utehu Orfejevoj supruzi. Ona je strog roditelj koji ne prepušta dete iluzijama i

⁵⁸ Mitološka Persefona je zaljubljena u Adonisa i čak ulazi u sukob sa Afroditom oko lepog smrtnika- to znači da nam mit, kao nadpsihološki autoritet, dozvoljava ovakvo scensko tumačenje boginje.

neistini, ali je time njen redak gest topline stostruko znakovitiji i upečatljiviji (dodirivanje Euridikinog temena). Drugi trenutak u kojem se boginja pokazuje u ovom polaritetu je kada Orfej konačno dolazi do njenog prestola u carstvu mrtvih. Nakon što je savladao sve prepreke koje su postavljene pred njega postao je dostojan obraćanja boginji. Boginja ga iskušava (ne u svojoj okrutnosti, već u svojoj ljubavi) i traži mu da se zbog Euridike odrekne tri stvari koje su mu najvažnije: svoje pesničke slave (lovorov venac), svojeg oružja i izražajnog sredstva- umetnosti (lira) i na kraju bračne i ljubavne veze (burme sa venčanja). Orfej će se odupreti iskušenju, odrećiće se samo slave i umetnosti, ali neće predati zavetni prsten. Boginja je time dirnuta i odobrovoljena. Persefona čak silazi sa pijedestala i staje oči u oči sa smrtnikom. Kada okusi Orfejeve suze koje su čiste i potiču iz najveće ljubavi boginja pokazuje svu punoću svoje Demetra/Kora strane, dok će u finalu predstave u njoj trijumfovati Kora koja se predaje Amoru kroz dug erotski poljubac. Kada se pupljenje (Kora) i eros (Amor) spoje trijumfuje užitak postojanja.

Za razliku od protagonista koji su pevači (Orfej, Euridika, Amor), uloga antagoniste Persefone je dodeljena igraču koji je u stavu uvek disciplinovaniji i prirodno artificijelan u držanju, hodu, sedenju i gestikulaciji. Persefonine kretnje na sceni su neodoljivo elegantne dok je u interakciji sa pevačima. Iako su naše simpatije na strani Orfeja i Amora, upravo graciozna kultivisanost Persefone i njene pratnje osvaja pažnju i divljenje, a njen neverbalni jezik, ne razumljiv u prvi mah, do kraja predstave postaje nešto što govori u momentu kada muzika i reč ne mogu da se izraze svojom prekonkretnom znakovnošću. Istorijski primer ovakvog postupka je Oberova (Daniel François Esprit Auber) *Nema iz Portičija*. Centralni lik ove opere je balerina koja iako okružena najvirtuoznijim vokalnim izvođačima u operi, dobija posebno upečatljivo mesto i scensku relevantnost upravo svojim neoperskim zaleđem. Ova uloga je osmišljena kao glavna i igrale su je najslavnije balerine svih vremena- od Marije Taljoni (Maria Taglioni), preko Fani Elsler (*Fanny Elssler*), do Ane Pavlove. Ako se uzme u obzir i Glukova ljubav i razumevanje prema baletu kao scenskoj vrsti, verziranost u komponovanju baleta, te ostvarenju baletske reforme čak godinu dana pre nego što će *Orfejem* započeti opersku revoluciju, kao i smislenom i dramaturški opravdanom kombinacijom plesnog i vokalnog izraza u njegovim operama- svi ovi tragovi nas upućuju upravo na ovakvo rediteljsko rešenje. Ekpresivni i elegantni pokreti su u kontrastu sa hladnim licem koje je poput kamene maske. To je lice boginje koja je cikluse smrtnika posmatrala milenijumima i koje se više ničemu ne čudi. Kada je u pitanju frizura, za

razliku od laganih, rastresenih i napudranih lokni drugih likova, Persefonina kosa je kao u statue: čvrsta i stroga. Šminka takođe pomaže utisku kamene maske bez emocija i života (iako svakako ne ilustruje kamenu skulpturu).

Persefonin stilizovani hiton referiše na antiku, što je u rukopisu ostatka predstave. Tamna boja zemlje u koju se pohranjuje žito je boja Persefoninog kostima, dok je zlato na njoj boja vladarskog sjaja i savršenosti. Iako ova rešenja nisu neočekivana za predstavu vladarke podzemnog sveta, detaljima je posvećena posebna pažnja. Visoka kruna je napravljena od zlatnog klasja žita, kao i svi ukrasi i nakit. U rukama nosi žezlo od snopa žita. Kao karakterističnu rekvizitu ima srp za otkos žita i Hronosovu kosu. Svi ti zlatni elementi simbolizuju njenu vlast nad životom (žito) i prekidom života (srp i kosa). Koren reči „žito“ je „ži“- isti kao i kod reči „život“. Iz mrtve semenke proklija biljka, koja raste, doseže zrelost i daje plod, nakon čega se polako suši, umire, biva pokošena i plod sa semenkom opet pada na zemlju. Persefonina karakteristična rekvizita, ukrasi i insignije inspirisani su simbolima koji predstavljaju ciklus života, a koji se sreću na reljefima eleusinskih hramova. Ti isti elementi su bili sastavni deo samih eleusinskih misterija, i to finalnog scensko-religioznog prikaza devetog dana. Persefona je žetelac- semenka ne može da nikne ako se pre toga stari klas ne požnje. Kao i neumoljivi Hron (vreme, prolaznost), tako i naša Persefona neumoljivo kosi, a otkosi padaju na zemlju da bi nova polja žita bujala ustrošena. Arhaičan naziv za smrt u mnogim slovenskim krajevima balkana je upravo Žetvar. Atribut mitološke Persefone je žito, ali ne otkos već cela stabljika sa klasom i korenom. Nakon što hijerofant za Euridikom prospe žito u raku, ono će u II činu pod Persefoninim uticajem početi da klija pod zemljom. Pokazujući ovu svetu tajnu Euridici, Persefona postaje prvosveštenica Eleusinskog kulta koja na isti način u Telesterionu, centralnom hramu svetišta, otkriva veliku tajnu mistu. Mist, u predstavi Euridika, ulazi u hram prepadnut od smrti, a nakon svetog prikazanja izlazi rasterećen straha, mudar i miran.

Unutrašnji tokovi Persefone su munjevito brzi, mnogo brži nego u ostalih likova- do te mere brzi da boginja deluje smirena i bezosećajna. Međutim, u pitanju su mudrost i iskustvo večnosti.

Boginjini odnosi sa Orfejem, Amorom i Euridikom su već detaljno opisani u prehodnim razmatranjima, međutim nikada nije pomenut odnos boginje prema samoj sebi. Prava matrijarhalna vrhovna boginja je samouverena kao večnost, čvrsta kao večnost i nepromenljiva kao večnost. Ciklus života koji traje u večnosti je njena ingerencija i ona ga mirno i suvereno

sprovodi, a onima koji žele da je potraže i poslušaju strpljivo tumači eleusinsku tajnu- iako hermetičnim jezikom. Misteriozna je za profane, one koji ne žele da se udube i razmisle, ali je benevolentna i strpljiva prema mislećima i senzualnima. I Kora/Persefona i Demetra su nazivane Despinom ili Despoinom što znači “gospodarica”, a naša scenska Persefona je uistinu dobra gospodarica vremena i prostora.

4.5.1.5. Morfej

Morfej je, kao i Persefona, rediteljskom intervencijom dopisan predstavi kao deo Persefonine pratnje i u podzemnom svetu ima sličnu ulogu koju Hermes ima u svetu živih. Morfej je glasnik božanstava iz carstva smrti koji nam se javlja u obliku snova kojima gospodari. Mitološki Morfej je bog sna koji obitava u Hadu, te on u predstavi postaje deo Persefonine pratnje. On je u kontrapunktu sa Persefonom na isti način na koji Bulgakov gradi kontrapunkt Volandu (gospodaru Satani) kroz njegovu pratnju u romanu *Majstor i Margarita*. Sve što ne priliči starodrevnom vrhovnom božanstvu može da uradi njegov duhoviti glasnik. Ovaj zadatak je poveren balerini (nemoj kao i gospodarica podzemlja i ostatak njene pratnje oličene u Kerberu i Furijama) i to tipu igrača koji utemeljenje ima u klasičnom baletskom izrazu, ali takođe poseduje i veštine akrobate, te kombinujući ova dva jezika uvodi određenu svežinu, brzinu i duhovitost. U toj duhovitosti često ima gorčine i cinizma Vollandove pratnje, ali je ona u prvom utisku rasterećujuća i razigrana. Kao što je Persefona zapravo Hera s tamne strane ogledala, tako je i Morfej zapravo šarmantni prevarant, lopov i diplomata kao i Hermes. U njemu ima ojlenspigelovske lakrdije, prkosa, ali i velike topline. On će biti taj koji će po Persefoninoj zapovesti prevariti leptirom Euridiku i odvući je u Had, te će je svakim korakom, iz slike u sliku, vući sve dublje i dublje- sve do Persefoninog prestola i livade sa leptirima, mesta večnog pokoja smrtnika. Međutim, kao što prema gospodarici pokazuje veliku privrženost i apsolutnu poslušnost (poput gipkog poslušnog mačeta), tako ume da se umiljava Euridici i da joj priđe da je uteši u trenutku gorkih suza. Prema Orfeju gaji veliko interesovanje, poput deteta. Iako je pun ironije, Morfej ipak poštuje Orfejev uspeh da prodre u dubine carstva mrtvih.

Morfej je s jedne strane lakrdijaš, ali s druge strane je duboko osećajan i misaon. Njegovi unutrašnji tokovi su brzi, kao i kod Persefone, ali ne toliko brzi da bi bio miran poput nje.

Njegov status podređenog u pratnji i onog koji je kanal komunikacije mu daju brzinu i dinamičnost na sceni. Jezik pokreta akrobate (dubljenje na glavi, kolutovi, salta i druge figure) dodatno ilustruje njegovu lakrdijašku stranu ličnosti, dok su nežnot i empatija njegova velika tajna koju će nam otkriti tek nakon više od pola predstave.

4.5.2. Grupni likovi

Kuriozitet operске i baletske produkcije su grupni likovi ostvareni kroz hor ili *corps de ballet* (kod nas je uobičajen naziv „ansambl“). Bilo da su mnogoljudna skupina ili ih je troje, četvoro- karakteriše ih pre svega psihologija grupe i često imaju istovetni režijski zadatak i dramaturšku funkciju. Kao što je hor u *Don Karlu* narod koji smelo kreće na ustanak, a zatim se istovremeno slama pred strahom od inkvizicije, ili kao što su u *Karmen* horistkinje dve grupe žena koje su zavađene i suprotstavljene jedne drugima- ipak ih objedinjuje jedna dramaturška funkcija, u prvom slučaju nezadovoljstvo i strah potlačenih, u drugom slučaju svadljivost i agresivnost radnica u fabrici duvana. Ovo su samo dva primera u okeanu sličnih i srodnih u operskoj literaturi.

U slučaju naše predstave hor predstavlja Smrtnike na zemlji, Nesmirene duše Tartara i Blažene duše na Jelisejskim poljima.

Smrtnici su kontrateža Orfeju. Oni prirodno žale za Euridikom, žale Orfeja, plaču, iznenađeni su, zabrinuti, nekada u neverici, ali na kraju prihvataju Euridikin smrtoliko god ona bila bolna za njih. U svemu se ponašaju onako kako bi se većinom poneli smrtnici- pokoravaju se pred silom snažnijom od čoveka. Orfej je sve vreme u kontrapunktu sa njima- kada smrtnici plaču, Orfej je u neverici, ljut je, ne prihvata Euridikin smrt. Kada je smrtnici kupaju i polažu u grob, Orfej skače za njom u raku, otima je iz njihovih ruku. Kada smrtnici posmatraju obred prosipanja žrtvenog žita, Orfej je zbunjen, kada smrtnici pokorno slušaju o zakonima bogova, Orfej je gnevan, a kada oni bacaju zemlju u raku i odlaze pomireni, Orfej otkopava grob i kreće u potragu za Euridikom. Smrtnici iz prvog čina imaju kolektivni zadatak koji je u psihološkom razvoju gotovo naturalistički- iznenađenje, zbunjenost, tuga, žaljenje... ali iapak na kraju sledi pomirenje i sledeća pasivna faza tugovanja, te zaborav. Orfej čini i oseća sve suprotno i to je već savladavanje prvog Amorovog iskušenja- nemirenje sa sudbinom. Već tim postupkom on se odvaja od naroda/smrtnika i izdiže u heroja- protagonistu. Smrtnici imaju kolektivni zadatak

„normalizacije“ Orfeja, odnosno obeshrabrivanje protagoniste objašnjavajući mu šta je normalno, šta je uobičajeno, šta je svakodnevno, realno, zdravorazumsko i neizbežno. Orfejevim neprihvatanjem standarda na koji mu ukazuju ostali smrtnici, Orfejevom teodikejom, zapravo počinje predstava i time protagonista pokazuje da je dostojan Amoroze pažnje- on biva izabran za viteza koji će se boriti u ime Amora.

Nesmirene duše u paklu takođe imaju kolektivni zadatak obeshrabrivanja Orfeja na njegovom putu kroz spoznaju sopstvene snage i dokazivanja da je ljubav najjača pokretačka sila. Za razliku od Smrtnika čija je varijacija radnje obeshrabrivanja kroz normalizaciju, Nesmirene duše vrše obeshrabrivanje kroz zastrašivanje, gradirajući ga do granica Orfejevog ludila. Počinju verbalnim zastrašivanjem, koristeći i muzička sredstva koja u nama izazivaju veliku nelagodu: fortissimo, naglašen ritam, naglašene sinkope, isprekidan ritam, određene harmonije (umanjeni akordi) i intervale (disonance) koji su nam nelagodni i napeti, velika krešenda, neočekivane pauze. Muzika nimalo nije tako apstraktan jezik kakvim ga često predstavljaju. Ona je često izrazito jasan sistem znakova koji u slušaocima odmah izaziva tačno željenu reakciju, mnogo jasniju nego bilo koji verbalni materijal. Koristeći kombinaciju muzičko-verbalnih sredstava nesmirene duše su koreografski unisone što im daje veliku snagu, brojnost i jedinstvenost protiv jednog Orfeja. S druge strane one mizanscenski osvajaju prostor poput crne plime i sateruju Orfeja sa leve i desne strane formirajući tesnac. Takođe ga potiskuju ka orkestarskoj rupi, našoj scenskoj provaliji iz koje dopire stub svetla, kao iz paklenog kazana (kao u ostalom i paklena muzika). Pored ovog horizontalnog mizanscenskog potiskivanja, nesmirene duše potiskuju Orfeja i vertikalno, terajući ga da siđe na najnižu tačku scene, povije leđa, zatim padne na kolena, a nakon toga i celim telom na zemlju na samoj ivici orkestarske rupe. Horisti formiraju dva talasa, levi sastavljen od soprana i tenora, i desni od altova i basova. Kako kompozitor u partituri povremeno razdvaja ove dve grupe, tako i mizanscensko razdvajanje prati ovaj princip što pojačava efekat teskobe. Pored ovih muzičko- verbalnih sredstava, nesmirene duše zastrašuju Orfeja i vizuelnim sredstvima. Kada god se ove dve grupe razmaknu ukazuju se prizori koji zastrašujuće nadražuju Orfeja. Prvi put je to Euridika koju raspinje crni Tanatos i koja preklinje supružnika za spas- time demoni udaraju na Orfejevu bespomoćnost i grižu savesti. Drugi put mu u svom malom pozorištu užasa prikazuju gigantskog Kerbera koji je nepobediv pokazujući pesniku koliko je zapravo mali i nemoćan. Treći put mu prikazuju Tanatosa u formi velikog crnog tumora koji animiraju igrači ispod balon svile i koji raste, nadima se i u svojoj apstraktnosti

predstavlja sve najveće strahove od smrti. Poslednja vizija kojom demoni pokušavaju da slome Orfeja je prikaz same nemilosrdne Persefone i njenog carstva mrtvih u kojem su svi goli, sami i gde je svima hladno.

Nesmirene duše u paklu nose crni kostim koji je u formi i materijalu veoma blizak Tanatosu (crno svileno platno) i deluju kao njegov produžetak (blisko ideji sarajevske Karmine Burane Boldina i Tabackog iz 1984. godine). Ovo je kapija koja ostaje zaključana za sve smrtnike i ispit na kojem svi smrtnici padaju zbog straha i dvoumljenja, pribegavanja ulagivanju, prevari ili agresivnom napadu. Orfej ne kreće ni jednim od tih puteva već demonima nudi svoju autentičnost- otvara im srce, govori iskreno o svojim ranama, budi njihovu empatiju („Sve rane koje peku Vas, peku i mene.“). Orfejeva najveća moć leži upravo u iskrenosti, razumevanju ljudske duše i visokoj emotivnosti koja je sposobna da kroz umetnost senzibilise i druge za određeni problem. Ova epizoda je veoma bliska poslednjem stadijumu posvećivanja u eleusinske misterije u kojoj je mist/iskušenik u mraku Telesteriona bio izlagan različitim nadražajima (u manjoj ili većoj meri apstraktnim) koji bi izazivali paničan strah. Orfej se pred ovom nepremostivom preprekom ne povlači već koristi snagu svog pesništva- on svira liru i peva, otvara se i korak po korak očarava gnevne nesmirene duše. Orfej kroz scenu menja odnos moći i navodi gnevne duše da se otvore, pokažu uzrok svog besa, iza čega se krije osećanje beznađa i očajanja. Orfej ih zavodi svojom uverenošću u ljubav, inspiriše ih, te se talas ljubavi preliva iz njega na ceo ansambl i oni od gnevni mračnih demona postaju nežni rumeni Zefiri koji žele da ga dodirnu i tako preuzmu od njega ljubav. Scena kulminira u njihovom svlačenju crnog tartarovskog kosima i ukazivanja u crvenom kostimu (kao što se sa elusinskog mista skidala crna tkanina i on se pri povratku u svet živih vraća otkriven). Oni se iz crnih, nesmirenih, gnevih duša pakla transformišu u crvene duhove strasti koji pomažu Orfeju da otvori vratnice Hada i nastavi dalje. Iza velikog gneva krile su se velika usmaljenost i beznađe, koje je Orfej izlečio ljubavlju. Ovaj terapijski element predstave korespondira sa terapijskim ishodom eleusinskih prikazanja.

Treća uloga koja je dodeljena horu su blažene duše na Jelisejskim poljima. Te duše su blažene ne zbog zadovoljsva već zbog zaborava svog zemaljskog života. U njima je zajedno sa tugom nestalo sve što je uobičajeno za žive- i ono lepo i ono ružno: ljubomora, čežnja, nezadovoljstvo, podsmeh, strast, užitak, zbunjenost, rešenost... sve nijanse emocija koje žive čine živim ljudima. U njima ostaje samo čista benevolentnost onih koji su slobodni od svega i

slobodni za sve. Pojava Euridike je svojevrsna pobuna u raj u jer njeno odbijanje da se smiri i pije vodu sa reke zaborava provocira zaboravljene emocije u dušama blaženih. Ne samo što je podržavaju i pokazuju veliku empatiju, oni počinju da se prisećaju svojih tuga i svojih najmilijih kao senki i dalekih sećanja. Želeći da spreči ovaj prevrat u carstvu mrtvih, velika majka Persefona uvodi Euridiku (poput mista/iskušenika) u veliku tajnu kojom se bave i Eleusinske misterije- smrt je samo privremena hibernacija, smrću je novo klijanje semena već počelo. Od benevolentne dece, do empatičnih sapatnika i na karaju pobunjenih, duše umrlih završavaju svoj put na početnoj poziciji povratka u pomirenost i večni san, što je sudbina osrednjih, dok Euridika za razliku od njih (kao i Orfej) zahvaljujući svojoj upornosti biva posvećena u eleusinsku tajnu.

Baletski kolektivni likovi su Furije, Kupidoni i Mojre. Furije predstavljaju demone predviđene partituro. Njihovom numerom se završava prvi deo predstave što je svojevrsna kulminacija. Međutim taj atraktivni muzički materijal nije originalno pripadao partituri Orfeja, već je u nju inkorporiran u kasnijim francuskim verzijama dela- francuska operna produkcija je bila mnogo sklonija mešanju ovih scenskih vrsta. Numera je originalno pripadala Glukovom baletu *Don Đovani*, koji je napisan godinu dana pre praizvedbe *Orfeja* u Beču. Ovo delo iz 1761. predstavlja Glukovu revoluciju na polju plesa i reformu baleta. Uvođenjem kompleksnije mimetičnosti, linearne dramaturgije i psihološkog tumačenja likova u baletu Gluk najavljuje svoju opernu reformu. Finalna numera *Don Đovanija* je *Ples furija* u kojoj one odvlače naslovnu ulogu u pakao (što će nesumnjivo biti inspiracija Mocartu koji često muzički i dramaturški citira Gluka u svojim operama). Ona je u kasnijim verzijama opere dodata partituri i još uvek je jedna od najpopularnijih i najatraktivnijih muzičkih numera dela. Kako baletske numere ne opterećuju verbalnim tekstom, one su otvorene za rediteljsko upisivanje najrazličitijeg sadržaja, čak sadržaja koji je ključ za tumačenje celog dela. Vodili smo se idejom da u tako atraktivnom muzičkom materijalu, koji se nalazi na atraktivnom mestu u delu, mora doći i do rediteljsko-dramaturškog vrhunca, tj. da se numera i likovi ne smeju svesti samo na formalnu plesnu numeru već da ona mora da ima ključnu dramaturšku vezu sa celom predstavom, te da likovi ne smeju biti samo neodređene alegorijske Furije (oličenje griže savesti i muke kajanja), već da se moraju pretvoriti u jasno iskušenje u pokušaju skretanja Orfeja sa puta. Furije su smišljene kao gnevni matrijarhalni demoni (inspiracija su im bile Bakhe, ali i Tračanke koje su raskomadale Orfeja)-slobodne, jake, seksualne, samosvesne, besne. Kao i mitološke ubice Orfeja, one prvo pokušavaju da ga zavedu i ponude mu užitek, međutim što ih Orfej više odbija u čežnji za

Euridikom, one postaju sve upornije dok njihova strast ne preraste u ludilo i pokušaj sparagmosa. One ne dozvoljavaju Orfeju da prodre dublje u Had, već kao što Kirka zadržava Odiseja, tako i one žele da zadrže Orfeja. Kao što se muškarci na Kirkinom ostrvu zadovoljstva metaforično pretvaraju u krmke, tako bi se Orfej prepuštajući se užiticima tela pretvorio u nemislećeg i nevolećeg. Postao bi sličan Gunoovom Faustu koji umesto da pomogne Margareti u nevolji, odlučuje da sa Mefistom siđe u podzemlje i upozna najrazvratnije žene čovečanstva od Semiramide do Kleopatre. Orfej, kao i sveti Antonije u pustinji, odoleva ovim demonima svojom jakom voljom i ljubavlju, ali kada su demoni na granici da ga fizički savladaju u pomoć mu pritiče Amor sam koji daje jasno uputstvo za istrajavanje na putu ljubavi: „Samo gledaj mene, gledaj me pravo u oči. Ne gledaj ni levo ni desno, ne slušaj iskušenja. Samo sledi ljubav i stićićeš do cilja.“. Vođen tom mišlju Orfej na kraju prvog dela predstave odlazi dalje, a gnevne Furije bivaju oterane bljeskom svetlosti koja ulazi prilikom otvaranja kapije Eleusinskih polja. Uputstvo koje Amor daje je istovetno onome koje važi i za Euridiku i Orfeja prilikom izlaska iz Hada: „Samo veruj u ljubav i ne osvrći se ni na šta drugo! Veruj ljubavi!“. Uspeh pri primeni ovog principa u sceni sa zverskim Furijama potvrđuje istinitost Amorovog uputstva, čime još više podvlačimo obavezu da se ono prati i pri izlasku iz Hada.

Kupidoni su opisani u odeljku o Amoru, te se na njima nećemo zadržavati, ali od kolektivnih likova pomenimo još i Mojre, božanstva koja predstavljaju nepromenljivu sudbinu, nepromenljivi tok stvari. Božanstva koja predstavljaju nepromenljivost utvrđenog principa po kojem Kosmos funkcioniše, kao i nepromenljivost pojedinačnih subina. One su starija božanstva i od Amora i od Persefone. Postoje pre „težnje za spajanjem“ i „ciklusa života i smrti“. Nenametljive, a sveprisutne, Mojre su poverene baletskom ansamblu i rediteljskom intervencijom dopisane u predstavu. One su te koje objedinju obe sile i daju relevantnost i Amoru i Persefoni. Kao što dočekuju zlatnu sferu (mitološko jaje) iz koje će se roditi Amor, te tu sferu kotrljaju tokom cele predstave- od nebesa, preko zemlje živih, paklenog Tartara, Jelisejskih polja i nebesa nad svetom smrtika dajući relevantnost Amoru, tako isto na Euridikinom pogrebu prosipaju semenje u zemlju, nemuoljivo i bez emocija. One takođe pokazuju Euridici prokljalo zrnevlje i potvrđuju Persefonine misterije.

Inspiracija za ove likove leži upravo u trima ključnim izvođačima Eleusinskog kulta- prvosvešteniku i dvema prvosveštenicama. Dve prvosveštenice su predstavljale otelotvorenje Demetre i Kore (dve balerine koje između ostalog u II slici predstave kotrljaju zlatnu sferu kroz

beskraj kosmosa), dok je prvosveštenik bio zadužen za pokazivanje obrednih svetih predmeta-tajnih i znakovitih (u našoj predstavi baletski igrač koji prosipa žito u raku, prikazuje malu persefonu, prikazuje prokljalo žito, itd.)

U finalnom mizanscenu, kada se sjedinjeni Amor i Persefona postavljaju iznad svih smrtnika, Mojre su na platformi koja je čak i iznad njihove, i simbolično zauzimaju najvišu poziciju finalnog arbitra nad svetom živih i mrtvih, nad svetom bogova i smrtnika- nad celim univerzumom.

4.5.3. Likovi izraženi kroz lutkarstvo i teatar objekata

Da bismo bolje iskazali različite stpeue užasa iskušnja kroz koja prolazi Orfej mnogi likovi su dodati rediteljskom intervencijom, ali da bi se ta iskušnja varirala i da bi se udaljila od čisto fizičke prepreke već predstavljala i neke duhovne barijere koje Orfej mora da pobedi posegli smo za elementima lutkarstva i teatra animiranih objekata. Uvodeći elemente ove scenske vrste žanrovski smo dublje zakoračili u antirealizam, u stilizaciju, u mitološko, apstraktno, simbolično- u jezik koji je blizak jeziku sna u kojem je sve moguće.

Lutkarstvo i opera imaju višestruku duboku vezu bilo da je u pitanju konkretna upotreba lutke koja je planirana libretom i partiturom (slučaj ogromne zmiije u Mocartovoj *Čarobnoj fruli*, te razne druge nemani predmocarsovskog teatra), ili lutkarska verzija same opere (u XVIII i XIX veku izrazito popularne skraćene verzije opera u marionetskom teatru), ili nešto savremenija tumačenja reditelja gde određeni lik zaista prdstavlja konkretna lutka (dete u stilu bunraku lutke u *Madam Baterflaj* u režiji Antonija Mingele (Anthony Minghella), ili giganska Kuvarica u *Zaljubljen u tri narandže* u režiji Frenka Korsara (Franc Corsaro), te nova produkcija *Aide Lote de Ber* (Lotte de Beer) u Operi na trgu Bastilja, ili apstraktan predmet, ili čak slučajevi kada se ceo ansambl u rediteljskom postupku tretira kao lutka (zapažene Vilsonove interpretacije klasičnog operskog repertoara). Ipak, možemo reći da su rediteljska rešenja koja podrazumevaju bilo koju formu lutkarstva relativno retka proporcionalno celokupnoj savremenoj operskoj produkciji. Muzičko-lutkarski spektakli Obrazcova (Сергѐй Владѐмирович Образцов) koji je delovao u Sovjetskom Savezu u drugoj polovini XX veka pokazuju sjajne primere povezivanje ove dve scenske vrste u njegovim predstavama *Koncert* i *Don Žuan*, dok su češki autori na ovom polju ostvarili upečatljiva originalna rešenja poput Trkinog (Jiří Trnka) *Sna letnje noći* ili Švankmajerovih radova.

U našoj postavci *Orfeja i Euridike* nastojali smo da posegnemo za rešenjima koja nisu očekivana i ilustrativna, a koja bi doprinela da se dublje zađe u antirealizam.

4.5.3.1. Tanatos

Tanatos je, kao i Morfej uveden rediteljskom invencijom i on je deo Persefonine pratnje-njena prethodnica. Tanatos je nevidljivi činilac Elusinskih misterija, zapravo njihov pokretač-misterije su nastale kao terapija u borbi protiv straha od Tanatosa. Kako je on bio sveprisutan, a apstraktan i nevidljiv čak i tokom samog finalnog misterioznog posvećenja i otkrivanja velike tajne, smatrali smo da je nepohodan kao pokretač cele predstave. Kao što ružičastoprsta Eos (zora) leti kroz zrak i najavljuje Heliosa, tako i naš Tanatos, prikazan putem crnog svilenog platna osvaja prostor šireći se kroz njega i najavljujući snagu i neminovnost smrti. Kao što je na tarot karti koja prikazuje smrt dominantan crni barjak koji se vijori, tako je i naš Tanatos na sceni onaj koji svojom velikom nadljudskom površinom i upečatljivim pokretom izaziva pažnju. Negova neantropomorfna pojava varira od forme slične zmiji koja se vijugavo kreće kroz prostor, preko velikog crnog plašta koji prekriva sve likove, do balona u kojem je Euridika zarobljena. On je mrtvački pokrov koji je kao plima pokriva i kao oseka odnosi u raku. On je takođe i vodopad reke Stiks pred koji Orfej dolazi i koji u odnosu na svoju naklonost ili nenaklonost Orfeju valja velike preteće valove ili se razdvaja da Orfej prođe kroz njega. Tanatos je takođe i velika dvostruka infernalna kapija koju čuvaju nesmirene gnevne duše i koju Orfej mora da otključa snagom svog uma i srca. Tanatost je i mučilište koje raspinja Euridiku u Orfejevim vizijama, veliki zlokobni cunami koji je odvlači u Tartar i crna zavesa koja Orfeja zauvek deli od voljenog bića. Tanatosova neantropomorfnost mu omogućava da se transformiše. Animira ga od četiri do osam mahom nevidljivih igrača. Menjanjem dimenzija, od skupljene bale platna površine kubnog metra, do velikog balona visokog 6 metara, te vodopada od 12 metara, Tanatos predstavlja nivo problema koji je nadljudski. Ovo rediteljsko rešenje je pre svega likovno koje u najtesnijoj saradnji sa muzikom, a preko umetnosti pokreta (vibriranje, talasanje, naduvavanje, razvlačenje, skupljanje, pad, lebdenje...) ostvaruje važnu dramaturšku ulogu, te on postaje uloga u užem smislu reči i podpada pod umetnost lutkarstva (odnosno umetnost animiranja predmeta). Iako apstraktan u pojavnosti i jeziku, Tanatost je vrlo jasan u svojim namerama. Kao što je baletski element predstave dovoljno apstraktan da nadraži najskrivenije u našoj mašti, a istovremeno dovoljno konkretan da pogodi u vrlo konkretne mete koje su režijom zacrtane- tako i naše veliko crno platno Tanatos funkcioniše po identičnom principu (što svedoči o bliskosti lutkarstva i plesne umetnosti).

Tanatos je nemilosrdan i neumoljiv. Nepredvidiv, violentan, grub i moćan, on se povlači jedino pred svetlošću. Orfej i Tanatos su u jednom od dominantnih sukoba predstave, a Orfej ga pobeđuje svetlošću koja iz njega isijava zahvaljujući ljubavi prema Euridici.

4.5.3.2. Kerber

Kerber je lik koji je takođe izražen kroz lutkarstvo. Nije predviđen originalnom partituruom, te je rediteljskom intervencijom uveden u predstavu da bi obogatio lepezu paklenih užasa koje Orfej mora da savlada, kao i upotpunio neveselu intimnu priču svih stanovnika Hada uključujući i Kerbera.

Iako na kraju realizovan kroz glave skromne veličine koje animiraju i igrači u crnom, Kerber je inicijalno zamišljen kao gigantska lutka visine četiri metra koju bi animiralo devet igrača (tri igrača glave, četiri noge i dvoje trup). Ova gigantska figura bi se sinhronizovano kretala kroz prostor, bila dominantna u njemu, zaista ulivala strah i iznenađenje te bi Orfej delovao minijaturno i nemoćno u odnosu na nju. Ona bi gonila Orfeja do ivice orkestarske rupe, preteći svojim čeljustima, a povukla bi se na zvuke Orfejevog glasa i lire- čak i takva nemilosrdna zver ne može da ne reaguje na uzvišenu iskrenost u patnji i na harizmu Orfeja. Ona se ne bi samo kretala pred publikom, već bi letela, raspadala se, ponovo sastavljala, rasla, smanjivala se i obavljala još mnogo radnji koje ljudsko biće ili realna životinja ne mogu da izvedu na sceni.

Kerber je pas čuva na ulazu u Had. Lojalan je svojim gospodarima, nemilosrdan prema strancima i nepozvanima, agresivan i zastrašujuć. Međutim, pred Persefonom je miran i blag kao pudla, a kada ga Euridika upozna i nahrani žrtvenim kolačićem Kerber joj se sklupčava pored nogu. U momentu kada Euridika postaje gost u Persefoninom domu Kerber se smiruje, a kada ga pridobije svojom toplinom, Kerber se metaforično raspada i iz njega izlazi njegova duša- tri efeba (balet) koji animiraju glave zveri, koji su u stvari tri siročeta koja se više ne sećaju svojih roditelja iz sveta živih, ali pate za njima- slično izgubljenim dečacima u Petru Panu. Oni se sklupčaju kraj Euridikinih nogu (kao dečaci kraj Vendi) i mole za trunku bliskosti i topline. Euridiki tada postaje jasno da je na mestu krajnje tuge i da joj se sprema zaborav Orfeja, što će biti njena prava smrt.

Organizaciono-finasijske mogućnosti Narodnog pozorišta u Beogradu nisu bile dovoljne

da se ova ideja iznese u potpunosti, te je Kerber redukovan na tri glave, dosta skromnijeg gabarita i četiri igrača koji su svojim telom na jedan apastraktniji način pokušali da dočaraju Kerbera.

4.5.3.3. Duše mrtvih – leptiri

U prethodnim poglavljima smo govorili o lutkama leptira koje animira ceo hor, kao i o Euridikinoj duši predstavljenoj u istoj formi (pogledati poglavlje o liku Euridike). Ovaj oblik štapne lutke je lak za animaciju, a kada ga pokreće veliki broj animatora (ceo hor) efekat je upečatljiv. Iznad mora magle (suvi led koji se prostire po podu i skriva horiste) na tankim elastičnim (gotovo nevidljivim) štapovima leprša stotine tirkiznih leptira. Na jedan Persefonin mig oni se umire i pokažu kontrolu velike boginje nad dušama umrlih. Euridika kao dete utrči među njih, a organizovanim kretanjem velikog broja leptira, kao i Euridikinom interakcijom sa njima postižu se snolike, nerealistične, a uverljive slike koje su moguće samo na animiranom filmu ili u lutkarskom pozorištu (međutim, moramo napomenuti da su ovakve masovne scene u lutkarskom teatru izrazito retke jer je on mahom teatar malog broja izvođača za razliku od opere koja je masovna). Ovakvi principi lutkarstva primenjeni na opersku umetnost su osveženje ansamblu, ali i operskoj publici. S druge strane dominantna muzička komponenta operskog teatra pogoduje lutkarstvu. Brojnost opersko-baletskog ansambla jos više umnogostručuje mogućnosti izraza, te je ovo polje vredno daljeg istraživanja i razvitka.

4.5.3.4. Lira i Lovorov venac

Umetnost lutkarstva ne ograničava upotreba konkretne lutke (štapna lutka leptira ili gigantsi Kerber), niti apstraktnog objekta (Tanatos od crne balon svile). Rekvizita koja je tretirana kao lutka dobija sopstveni život i autonomnost na sceni. U slučaju naše predstave u pitanju su Orfejeva lira i lovorov venac, koji se sami kreću, uzleću i spuštaju su, lebde do Orfejeve ruke, vraćaju se iz infernalne rupe, itd... Nakon smrti mitološkog Orfeje njegova lira nastavlja da svira, kao što i njegova mrtva glava nastavlja da peva (i ona može da se tumači kao lutka). Rekvizita se tim postupcima uzdiže do nivoa autonomnog lika kao u animiranom filmu ili lutkarskoj predstavi. U našem konkretnom slučaju gradimo još dva Orfejeva pomagača, još dvoje nerealističnih protagonista koji mu pomažu na putu. Žrtvovanje mrtve lire ima manji utisak od žrtvovanja žive lire. Kao što u narodnoj epskoj pesmi *Smrt vojvode Prijezde* konj i sablja dobijaju ljudske osobine, te Prijezdino žrtvovanje ova dva prijatelja (ne oružja i životinje, već prijatelja) zaoštava tragetski element pesme, tako i Orfejevo žrtvovanje njegovih najboljih prijatelja i saboraca, lire i lovorovog venca, ostavlja junaka ranjivim, ogoljenim i usamljenim. Arija Sapfo *O moja besmrtna liro* kojom se ova velika Gunoova (Charles-François Gounod) opera završava kulminira u Sapfinom bacanju lire u talase, a zatim i skoku sa litice same pesnikinje. Kralj iz Tule baca u talase svoj pehar i umire, Sardanapal uništava svoje konje, harem, blago i palatu. Žrtvovanjem onaj u čije ime se žrtvuje postaje svet. Žrtvovanjem svojih najvernijih slugu i najboljih prijatelja, lire i venca, Orfej Euridiku uzdiže do nivoa božanstva.

4.6. Žanr: Parabola u muzičkom teatru sinteze

*Život muzike nije život svakodneвне realnosti.*⁵⁹

Parabola je žanr koji ima moralizatorsku ulogu ukazujući na religioznu ili etičku istinu. Sa starogrčkog se može prevesti kao *upoređenje, primer, analogija*. Ona u sebi nosi naglašen duhovni karakter- poruka može biti religijska i filozofska. Parabola izbegava banalne pouke svakodnevnog života i bavi se uzvišenim temama, iz čega proizilazi i uzvišen jezik, kao i ostala auditivna i vizuelna sredstva koja se u postavci predstave koriste. Glukov žanr *Orfeja i Euridike* je *azione teatrale per musica* i može se tumačiti kao scenski podžanr parabole. Međutim, za našu scensku postavku je značajan svestan izbor parabole kao žanra u tumačenju ove opere. Razlozi su i umetnički i etički. Delo je moglo biti tumačeno kao neki drugi žanr kroz koji bi sečivo priče bilo potpuno drugačije zaoštreno, zatupljeno, izostavljeno, augmentirano... Svesno birajući parabolu nastala je upravo ovakva scenska postavka opere kojoj je osnovna uloga terapijska kao u eleusinskom prikazanju- osnažujuća, ohrabrujuća ali istovremeno i filozofska.

Alegorijski prikaz je dominantna odrednica ovog žanra, kao i analogije između duhovne katarzične spoznaje i upečatljivog događaja mogućeg i verovatnog u stvarnom životu⁶⁰. Parabola je kratka jezgorovita priča sa dubokom filozofskom poukom, koristi konkretan narativ da bi obradila duhovnu temu. Narativ je relativno kratak i fiktivan, neistorijski i nedokumentaran. Verujemo da razlog tome leži u važnosti univerzalnosti parabole, njene neprolaznosti, nezivivanja za istorijski ili politički kontekst, ličnost, okolnost- već njenu svestremenost i sveprisutnost. Parabola je često poetskog karaktera, u prozi ili u stihu, sa jakim duhovnom poukom koju elementi poetskog dodatno ističu. Čuvene verske parabole u hrišćanstvu su ona o bludnom sinu, o dobrom Samarićaninu (ličnosti su ljudi), ali tu su i one u kojima su seme i vinova loza, kao i prirodni procesi vezani za njih glavni akteri. U ovim parabolama pronalazimo paralele sa himnama u elusinskim i dionizijskim kultovima. Parabole su česte i u islamu, (parabola o dva čoveka, o paukovoju kući), iako je njihovo postojanje starije od judeohrišćanskih

⁵⁹ Vsevolod E. Mejerholjd, *O pozorištu*, Nolit, Beograd 1976, 101 (citirano preuzet knjige S.Rapajića *Muzičko pozorište kao umetnička sinteza*)

⁶⁰ „Stvarni život“ bismo mogli da shvatimo kao *relativan* i dosta rastegljiv pojam u zavisnosti od individue, socijalnog, klasnog, religioznog i drugih statusa, kulture i civilizacije kojoj pojedinac pripada. S druge strane „prikazanja“ u košmarima i našoj imaginaciji jesu *istinska* prikazanja.

religija. Parabola je nastala u antičkoj Grčkoj, gde Ksenofont pripisuje kreaciju parabole Prodiuku sa Keosa, filozofu koji je pripadao prvoj generaciji sofista. Možda je najčuvenija antička parabola o *Heraklu na raskršću* u kojoj heroj susreće Vrlinu i Slavu na račvanju puta (zapravo životnog puta). Iako se Ksenofont kao autoritet ne može dovoditi u pitanje bez opsežnog naučnog istraživanja, deluje malo verovatno da se žanrovi iz kojih parabola potiče ne nalaze u tradiciji arhajske Grčke, Kiklada, Egipta, Mesopotamije. Već sam princip univerzalnosti priče koja se u potpunosti jednako primenjuje na mikro i makro plan podseća na dominantne promisli univerzalnosti u egipatskoj filozofiji kao što je “Kako gore, tako i dole!”... itd U širem smislu i narodne bajke i mnoge mitove možemo tumačiti kao parabolu. Što se moderne parabole tiče, vredno je pomenuti italijanske parabole od XIV (određene priče *Dekameron*) do XVII veka (određene priče *Pentameron*), Francuske XVII i ruske parabole XVIII veka. U XIX veku mnoge umetničke bajke, kao na primer Andersenove bajke, su zapravo parabole. Možda je najbolji primer *Carevo novo odelo*, ali i drugi naslovi poput *Svinjara*, *Glupog Jaše*. Čak i *Slavuj* i *Snežna kraljica* više inkliniraju parabolom nego bajci bez obzira na formalne fantastične elemente- metafore su dominantne, jasne i nose neskriveno duboku pouku. Vajldovi *Srećni princ*, *Sebični džin* i *Infantkinjin rođendan* se takođe mogu posmatrati kroz prizmu parabole, a u literaturi XX veka Hemingvejev *Starac i more* bismo takođe mogli da tumačimo kao parabolu.

Mnogi mitovi i bajke se na određenom nivou mogu shvatiti kao parabola, ako se kao osnovna definicija postavi jezgrovita alegorična priča koja treba da ilustruje jednostavne i duboke životne istine, a umesto apstraktnog objašnjenja koje je hermetično ili teško shvatljivo koristi narativ koji je algorijski, ali lako razumljiv. Parabola je konkretnija u slanju poruke od alegorije koja je otvorenija za razna tumačenja, iako su po mnogočemu bliske. Parabola nas brzo i lako postavlja u kontekst događaja, opisuje sam događaj i posledice koje iz njega slede. Parabole podrazumevaju postojanje glavnog lika koji je pred moralnom dilemom, a u zavisnosti od svojih kvaliteta donosi izbor koji će biti u korelaciji sa budućim ishodom. Namera parabole nije da značenje ostane skriveno, nedorečeno ili podložno različitim tumačenjima- upravo suprotno. Kod parabole je jasno značenje odrednica žanra, sa otkrivanjem poruke na kraju – kao u nekoliko poslednjih numerata *Orfeja i Euridike*, na primer *Divo Amore, son tue pene* i *Trionfi Amore!* Naša i Glukova namera su iste- kompozitor završava operu ovim verbalnim zaključcima, a ne događajem iz kojeg možemo da zaključak izvedemo- a rediteljski postupak prati taj tretman (kompozitorova i rediteljska namera nisu morale da budu iste, već su svesna umetnička odluka).

Parabola i *azione teatrale* dobro korespondiraju, dele i formalne i ideološke odrednice koje se ne odnose samo na Glukov i Kalcabidijev “predložak”, već i na samu predstavu i rediteljsko tumačenje originalne partiture. Ako savremeni gledalac ili kritičar strahuju od parabole kao dvodimenzionalane, lako shvatljive, pamfletske, želimo da ih razuverimo podsećajući da smo u operi i da se bavimo kompleksnim teatrom sinteze u kojem je pravi virtuoзитet upravo u organskom sjedinjenju i korelaciji umetnosti. Profesor Svetozar Rapajić u svojoj knjizi *Muzičko pozorište kao umetnička sinteza* navodi:

“Namerno upotrebljavamo izraz „sjedinjenje“, jer su u hemijskom jedinjenju molekuli različitih elemenata raspoređeni u celoj strukturi. Tako i optimalna sinteza muzičkog pozorišta nikako ne znači prosti zbir, u kome svaki sabrani element zadržava svoje prvobitne karakteristike. Prava optimalna sinteza znači interakciju, međuzavisnost, znači da jedan element sjedinjenja menja nešto u onom drugom, i obratno. U pravom muzičkom pozorištu jedan od najvažnijih faktora sinteze je u tome što se gradivni elementi jedne umetnosti podvrgavaju strukturnoj konstrukciji druge umetnosti, i obratno. Konkretna živa, ljudska dramska radnja biva podvrgnuta apstraknim kompozicionim tokovima muzičke konstrukcije, i time svoju životnost nadgrađuje estetizacijom, irealnošću, ritualnim afektom. S druge strane, apstraktna muzička forma, tumačena dramskom radnjom, dobija svoju materijalizaciju, oživotvorenje i akcionu konkretizaciju. Iz tog interaktivnog spoja rađa se novi plod, sinteza, koja predstavlja najveću vrednost muzičkog pozorišta.”⁶¹

Već je ovako kompleksan postupak sinteze različitih umetnosti sam po sebi pun različitih znakovitih sukoba, koji učestvuje u građenju velikog scenskog sukoba, provokacije, pitanja. Poezija, muzika, likovnost, ritam, ton, svetlost... kao i mnogi drugi elementi koji nadražuju gledaoca spajani su promišljeno i kompleksno. Nekada svi imaju isti zadatak, nekada je zadatak svetla suprotstavljen zadatku muzike, te suprotsatavljeni daju treću vrednost, nekada su u kontrapunktu, nekada u kanonu, ili nekoj drugoj specifičnijoj, kompleksnijoj korelaciji. Pored postojećeg dramskog sukoba, sukob ovih scenskih elemenata (odnosno njihova sinteza) stvara specifični unutrašnji sukob u čulima publike, napetost, nadražaj, užitak, tenziju... i mnoge druge nijanse koje je nemoguće pobrojati i opisati. Kao primer iz predstave to može biti jarko osvetljen klas žita, pod dramatičnim karavađovskim svetlom, dok iz mraka u dubini scene hor ponavlja

⁶¹ S.Rapajić, *Muzičko pozorište kao umetnička sinteza*, strana 18.

elegičan napev, ili kadenca soprana tokom koje veliki plavi leptir sleće u njene ruke dok se svetlo polako gasi, a orkestar raste u neprijatnom krešendu, itd...

Okolnost opere *Orfej i Euridika* da je tekst u stihu, poetski oblikovan i pevan, a ne govoren, dodatno udaljava predstavu od naturalizma i psihologizacije, a približava obliku parabole. Ono što će prve filozofske firentinske opere, pre komercijalizacije u Veneciji, želiti da postignu kao cilj, istovetno je cilju koji želi da postigne Gluk, ali i mi u našem uprizorenju: mitološki sadržaj, metafora, filozofska i duhovna poruka zajednici, osnaženje zajednice. Takođe, to je cilj grčke tragedije, ali i predteatarskih prikazanja iz kojih je ona nastala kao što su eleusinska prikazanja u devetodnevnom svečanostima sa vrhuncem "iskustva" (kao *immersive theatre*) tokom prikazanja sa horovima, sveštenicima- glumcima, svetim objektima- rekvizitom, poetskim religijskim tekstovima, mizanscenima i koreografijama, namenskom rasvetom, itd... "Etička dimenzija, koju je firentinska opera baštinila od Grka, kod Venecijanaca je potpuno nestala. Umesto kulta prirodnih emocija, prednost je dobilo protivprirodno, bizarno, ekstravagantno. Neretko su se operске priče okončavale trijumfom zla."⁶². Glukova jasna umetnička odluka je da se čak i najpoznatiji mit ne završava originalnim trijumfom zla i katastrofom. Odabir nade i ohrabrujućeg razrešenja je nešto što i Gluk sam navodi u pismima savremeniciima. Vođen sličnom idejom o upotrebi finalnog proizvoda autorski tim se takođe odlučio da izgradi predstavu koja će imati istu funkciju za zajednicu. Umesto Pučinijevih *Boema* koji se završavaju trijumfom surove metropole (Pariza) nad boemima punim života, ili trijumfom zla u *Adriani Lekuvrer* nad umetnošću, slobodnim građaninom, ljubavlju, ili u opštoj propasti svih i svega kao u Kerubinijevoj (Luigi Cherubini) *Medeji*... Gluk i Kalcabiđi, a uz njih i mi koji postavljamo *Orfeja*, danas i ovde, biramo da ne isključimo terapeutski osnažujuć kraj (uprkos insistiranju dirigenta i menadžmenta Nacionalne kuće da se izvede skraćena verzija koja se završava Orfejevim lamentom nad zauvek izgubljenom Euridikom). Pojedincu i zajednici koji su preplavljeni očajanjem, beznađem, obeshrabrenošću, strahom, nepoverenjem u pravdu, nepoverenjem u trijumf vrline, nepoverenjem u nemogućnost smrti, neverovanjem u mogućnost čuda, niti shvatanjem misterije i njene moći je upravo potrebna parabola. S obzirom da je savremen čovek kroz pop kulturu, medije i informacione tehnologije senzibilizovan za naturalizam i antispiritualnost, odabrali smo da se borimo starim ritualnim, magijskim i umetničkim sredstvima teatra sinteze. Takav teatar nadražuje sva čula, i svesno i nesvesno, dok

⁶² S.Rapajić, *Muzičko pozorište kao umetnička sinteza*, str. 54.

publiku žanr parabole vodi kroz tesnace mnogih moralnih dilema i ohrabruje je da ne očajava. Fabula *Orfeja* upravo govori o duhovnom otkrovenju i osnaženju.

4.7. Stil predstave: Onirično u *Orfeju*- od sanjrenja, do košmara

Pitanje stila, odnosno rediteljskog rukopisa predstave, je jedno od dominantnih i u skladu je sa temom, idejom, žanrom, sadržajem, ali i formalnim okolnostima opere kao scenske vrste, te specifičnim Glukovim muzičkim rukopisom i Kalcabiđijevim poetskim jezikom. Uzimajući sve ove komponente u obzir jedan od osnovnih ciljeva tokom pripreme predstave je bio građenje rediteljske palete izražajnih sredstava koja će predstavu stilski locirati u realizam sna kojem smo u okolnostima poznatog, elementi su svakodnevnog, ali je istovremeno sve moguće, čak i ono neočekivano- od otvaranja nebesa i silaska božanstva, sve do pojave Kerbera i polja leptira. Kao što san komunicira sa nama preko jezika simbola koji su na prvi pogled svakodnevnog i realističnog, ali su u stvari duboko simbolični, zagonetni i stilizovani, te često bivaju postavljeni u neočekivane međusobne odnose koji u nama podstiču najdublji nadražaj, a neretko doživljavaju i metamorfoze u apstraktno i neizrecivo. Da bi se to postiglo u predstavi posegli smo za specifičnim izražajnim sredstvima koja su se s jedne strane odnosila na vizuelni aspekt predstave, a s druge na stil glume (a samim tim i neposredno i posredno na muzički aspekt predstave).

Vizuelni rukopis predstave, koji je snažno obeležava, je blizak rukopisu Hajnriha Fislija (Johann Heinrich Füssli) koji je Glukov savremenik (njihovi životi se preklapaju gotovo 40 godina). Možda je veza među njihovim stilovima mnogo bliža nego što se to na prvi pogled da pretpostaviti. Glukov najvredniji rad (sprovođenje reforme) je vezan za kasnije stvaralačke godine, te njegova evropska slava i širenje umetničkog uticaja sigurno mogu da se dovedu, makar neposredno, u jaku vezu sa Fislijem- paralelno sa Glukovim zreлим opusom poklapa se i Fislijeva produktivna delatnost. Oba umetnika su, na prvom mestu, fascinirana teatrom. Glukova reforma nije muzička, već dramska reforma u operskom teatru. Istovremeno, Fisli pokazuje izraziti senzibilitet za teatarsko i teatralno. Njegovi crteži i skice, a možda čak možemo govoriti o najvećem delu slikarevog opusa, predstavljaju upravo vizuelizovane scene dramskih tekstova ili tekstualnih predložaka sa upečatljivim elementom dramskog. Kao što Gluk komponujući kroz

muziku postaje pravi reditelj koji ističe dramski element u scenskoj vrsti opere, isto tako i Fisli kao slikar teatralno tretira svoje likove- osnova zapadnog pozorišta “dramski sukob” je prisutna u gotovo svakom njegovom delu. Oba autora tretiraju dramski sukob i kompoziciju kroz velike kontraste svetla i tame, napetog i opuštenog, nagle izmene dura i mola, subito piana i subito fortea. Kod oba autora je kontrast na nivou cele kompozicije snažno izražen, čak u toj meri da naglašen kontrast postaje konstantna i ujednačena odlika stila. Prisutna je velika duhovna uznemirenost glavnih likova u delima i slika i kompozitora, a ta uznemirenost prelazi i na gledaoca i to spaja ova dva autora. Oba autora putuju u Englesku i imaju prilike da se upoznaju sa teatarskim životom Londona. Filsli je direktno inspirisan prirodnim glumačkim stilom Garika (David Garrick), dok Gluk sve vreme insistira na plemenitoj prirodnosti kod svojih izvođača. Ipak, sa distance savremenog gledaoca oba autora obeležava upravo sličan maniristički jezik prilikom tretiranja likova. Kao što Fislijev *Košmar* u lepoti ispružene ženske figure predstavlja prirodnu, ali nedostižnu eleganciju, tako i Glukove heroine poput Ifigenije i Alčeste svoj plemeniti patos izražavaju veoma prirodno, ali ipak ostaje utisak idealizovanih junakinja. Interesovanje za antiku kod oba autora izvire iz ljubavi ka najplemenitijem i najuzvišenijem, ali košmarnost Fislijevih noćnih demona i sukuba je veoma bliska furijama i nesmirenim dušama pakla *Orfeja*.

Senzibilitet oba autora (koji ima mnoge dodirne tačke sa šurm und drangom) je zavodljiv, te nam je poslužio u građenju predstave kao spona za vizuelizaciju predstave. Veliki crni prazni prostori u kojima dominira bela figura, bele tkanine koje nestaju u beskraju mraka, mlečni inkarnat na podlozi od tamnog lepljivog katrana su prevod Glukovog muzičko-verbalnog jezika na vizuelni jezik kroz Fislijev estetski ključ.

U mnogim scenama iz predstave je kompozicija takva da je mala svetla figura izgubljena u velikom crnom prostoru (ogoljeni zidovi scene- kutije). Crni talasi sa Fislijevih slika su postali mora od crnih svilenih tkanina koji dramatično prodiru u prostor i napadaju likove. Bleskovi Fislijevih munja su postali treperenje neonki, dok je njihovo hladno osvetljenje upravo ledeno osvetljenje koje slikar koristi. Hladna vatra kojom slikar osvetljava svoje likove je praktično neizvodiva u teatru XVIII veka, ali je materijalizovana u neonskoj rasveti savremenog teatra. Hladna, sablasna, neprirodna i u XVIII veku samo plod Fislijeve imaginacije, danas je tu pred nama. Ona je takođe i mistična “eleusinska svetlost”, misteriozni fenomen u kojem se lik božanstva pojavljuje pred očima mista okupan neovozemaljskom svetlošću u mraku

Telesteriona. To nije refletorska rasveta Karavađa- male površine inkarnata osvetljene toplom svetlošću udobno obgrljene mrakom. Fislijeve figure su cele sablasno osvetljene neonom, belozelene, izgubljene u pretećoj tmuni agorafobičnog ništavila. Neprijatna opskurnost Orfejevog i Euridikinog sveta, od sahrane, do lutanja kroz hodnike podzemlja i lavirinte Hada upravo i jeste izgubljenost u ogromnom pretećem prostoru. U našoj predstavi paleta je svedena kao i kod slikara na kojeg referišemo: na crnoj osnovi blješte figure od slonovače, dok su detalji crveni i zlatni. Prvi plan je jarko osvetljen dok je treći plan u potpunom mraku. Sve što je između ta dva plana je u polusenci ili kontra-svetlu. Teksture su glatke, ostavljaju utisak hladnog, sa ledenim odbljescima, a jedini kontrast im je mat inkarnat izvođača- nonšalantno napudrane koža i kosa kasnog XVIII veka.

Dekor predstave je sveden na minimum, kao i na Fislijevim slikama. U našem *Orfeju* to je stilizovana hrid nad morem kao na slikama *Danaja*, *Veštice*, *Košmar*... Međutim, on je istovremeno i oltar u Elusionu, jednostavan i uzdignut na terasama, izrađen od grubog mermera i sa fragmentima sakralnog teksta. Ovi elementi su objedinjujući za celu predstavu i predstavljaju sve njene prostore, od mesta susreta smrtnika i bogova, preko Euridikine grobnice, Amorovog brega, Persefoninog trona, Lavirinta u Hadu, sudnice Orfeju... Jedan od dominantnih scenskih elemenata je mistična magla kao u *Hristovom iščeznuću u Emausu* i *Pastirovom snu* koja je bila nemoguća u teatru Gluka, ali tako česta u vizuelizacijama Fislija. Bez dima je nezamisliv obred u misterijama, par fragmenata i naznaka nam govori o njegovom prisustvu i obrednoj ulozi. Glukove didaskalije gotovo uvek navode oblake, maglu, dim, isparenja koje savremeni teatar može da proizvede bez opasnosti po operškog pevača, a što na sceni izaziva određenu napetost, tajnovitost, te mnogo konkretnog, materijalnog obavija misterijom, dok se ono misteriozno i neuhvatljivo čini gotovo materijalizovanim u igrama svetla i izmaglice.

Upravo bismo ovako, blisko vizuelizaciji naše predstave, mogli da rekonstruišemo događanja u Telestrionu (i hramu, ali i teatru sa sedištima i delom za izvođenje) devetog dana misterija. Misti bi učestvovali u religioznom prikazanju u prisustvu nemog auditorijuma u ogromnom prostoru hrama čiji je mrak mogao biti potpun i preteći. Kao kontrast bi se pojavili jaki izvori svetlosti, dok su misti, posmatrači i sveštenici (izvođači hijerofant i dve prvosveštenice Demetra i Kora) učestvovali u ceremoniji u dimu nastalom paljenjem lovora i drugih tvari. Gore pomenuta vizuelizacija, odnosno rukopis, je vizuelno sjedinio prostor predstave, dekor, osvetljenje, rekvizitu, svete objekte, a u sebi nosi spoj elemenata koji su nastali

analizom mita, eleusinskog kulta, Glukovog dela, šurm und drang umetnošću Fislija, te rediteljskim tumačenjem i inspiracijama ovim elementima. To je vizuelni jezik koji čini da naša parabola postane onirično, religiozno prikazanje. U ovakvim snolikim predelima, verovatno je i moguće da se božanstva i demoni pojavljuju, govore nam, sude. Uskrsnuće postaje verodostojno-čudo je verodostojno, a mistererija je bliska i prisutna.

Mnogi elementi su apstrahovani- velika crna kutija bez izlaza, more svilenog platna, crna rupa rake, bele magle koje seku snopovi svetlosti. Ovi apstrahovani elementi nam nadražuju duh na sličan način na koji na nas deluje apstraktna umetnost, misteriozni elementi religioznog kulta ili apstraktno u snu- ostavljaju nam dovoljno mesta da upišemo u ove moćne likovne kompozicije sopstveni najintimniji i najvažniji sadržaj, sadržaj koji nas najdublje uznemirava ili najviše raduje, dok nas sa druge strane postojanje konkretnog aktera, dramske radnje i realističnih detalja (rekvizite) koji su istovremeno i simboli (kruna, burma, leptir, pokrov, lira) navode putem kojim će naša mašta i senzibilitet tumačiti apstraktne elemente predstave. Kao i san, delom apstraktan, delom konkretan, uvek simboličan i uvek značajan, tako i naš odabrani rukopis predstave postaje oniričan. U snu je sve moguće i verodostojno, te naša onirična parabola (iako parabola teži realizmu) u svetu snova jeste moguća i verodostojna.

Lutkarstvo formalno nije realizam, ali nas uvodi u sopstvenu čvrstu logiku koja je ponekad verodostojnija i uverljivija od naturalizma kada u nju uđemo kao u konvenciju od početka predstave. Lutkarstvo nas uvodi u svet u kojem se publika otvara za likove kao što su Tanatos, Kerber, mračne vode Stiksa, mrtve duše u formi leptira... kada prihvatimo jezik i rukopis (žanr i stil) čudo Euridikinog vaskrsenja, kao najvažnija tačka predstave, postaje moguće.

Stil glume se oslanja na stih libretiste Kalcabiđija, ali i na melodiku, harmoniju i muzičku dramaturgiju Gluka. On je blizak opisanim vizuelnim scenama Fislijevih crteža i gvaševa. U radu sa solistima, horom, baletom i animatorima smo krenuli od duboke psihologizacije likova (koja je opširnije opisana u prethodnim poglavljima o likovima) u želji da postavimo čvrste osnove odnosa, sukoba i motiva. Prva faza rada je bila temeljno raščitavanje teksta i konteksta, kao i realistična psihološka postavka likova (kao u prvoj paraboli). Sledeći stadijum je bio stilizacija. Realistično u glumi je polako prevođeno u apstraktno, prirodni gest u koreografiju, sličnu onoj koju imamo u klasičnom baletu u kojem određeni preplet ruku znači "Igrajte!" ili određeni gest desnom rukom znači "Kunem se!". U svom delu *Muzičko pozorište umetnička*

sinteza profesor Svetozar Rapajić se u poglavlju znakovitog naslova *Muzičko pozorište, ritual, tragedija, opera* upravo bavi ovom temom:

“Utvrđeni obrazac se u ovom slučaju sastoji od elemenata igre, pesme, mimike, gestikulacije, kojima se prvobitni mimetički povod, bilo mitskog, bilo životnog porekla, prevodi u visok nivo simbolizacije, i putem transformativnosti dovodi do strukture koja u najvećoj meri poprima obeležja apstrakcije. A transformativnost se postiže upravo kada se jarka i najčešće pravilna forma tog prvobitnog obrasca (mogli bismo reći magijske formule) podvrgava apstraktnim, što znači i iracionalnim elementima karakterističnim za muzičku strukturu (ritmičkom i dinamičkom razvoju, repetitivnosti, gradaciji, simetriji, variranju i sličnom). Na taj način se, polazeći od mimetičkog ishodišta, nemimetičkim sredstvima dospeva do stepena kolektivnog zanosa, transa, ekstaze ili katarze. Koliko je dejstvo ovakvih ritualnih oblika iracionalno govori i činjenica da je njihova snaga pre svega čulne i emotivne prirode (zvuk, slika, ritam, pokret). Verbalni, najčešće pevani ili uzvikivani tekst u strukturi rituala često nije podložan logičkom razumevanju, a ponekad je i na jeziku koji je verbalno pastvi, odnosno učesnicima rituala delimično, ili čak potpuno nerazumljiv. To je slučaj sa nekim davnijim magijskim ili religijskim ritualim, ali i sa nekim i danas živim verskim obredima. (...) Sinteza je zapravo pojam koji u najvećoj meri karakteriše oblike muzičkog pozorišta. To naravno važi i za prvi grandiozni oblik pozorišta, ali i muzičkog pozorišta- grčku antičku tragediju, za koju Josip Andreis kaže da je “krupna sintetička umjetnička forma”.⁶³

Moguće je i verovatno da su eleusinska prikazanja započela kroz imitativne (logičan i narativni) igrokaze koji prikazuju scene Persefoninine otmice, Demetrinog lutanja, te sjedinjenja majke i ćerke, a zatim su tokom milenijuma prirodno polirane i stilizovane u nerealistični prikaz, odnosno mističan kult i opskurne obredne radnje. Tako je i u našem procesu rada na glumačkom izrazu solista, hora, baleta i animatora prvi korak bio imitativno, mimetičko i narativno koje se polako stilizovalo u nameran i kultivisan nenaturalistički izraz. Odabir takvog izraza je imao istovetan cilj kao i odabir lutkarstva i apstraktnih scenskih elemenata- ostavljanje mašti posmatrača dovoljno mesta da u stilizovan jezik glume upiše svoj intimni sadržaj koji ga se najdublje tiče. Kao što profesor Dr Hilari Giz (Hilary Guise) u svojim nadahnutim predavanjima o eleusinskom kultu govori o specifičnom fenomenu da eleusinske misterije nisu bile

⁶³ S.Rapajić, *Muzičko pozorište kao umetnička sinteza*, str 38.

prihvatanje određene verske dogme, već katarzično duhovno iskustvo u kome su fascinantna tema, ideja, dramaturgija, režija, scenografija, kostim, muzika, gluma i koreografija jednim poetskim i stilizovanim jezikom vodile mista u ekstazu, te mu se upravo pomoću apstraktnog i simboličnog obraćale mnogo direktnije i intimnije nego naturalistički teatar XX veka svojoj publici. Možda upravo u tome leži najveća tajna eleusinskih misterija- kako je moguće da su u tako dugom vremenskom trajanju i u tako velikom broju posvećenih ostale tajna. Možda je upravo njihov jezik bio onaj kojim smo kroz vizuelna i dramska sredstva težili da komuniciramo sa gledaocem u našoj predstavi. Pokazujući publici nešto slično znakovitom snu, koji ne može da verbalizuje, ali ga duboko potresa, te kao i svi znakoviti snovi ostaje tajna za druge, a esencijalan za snevača tako je i eleusinsko iskustvo prirodno ostalo tajna, kao što će impresije o predstavi takođe ostati intimna tajna gledalaca.

4.8. Prostor predstave: Teatar ili hram?

Mitološke odrednice lociraju predstavu u prostor i vreme izvan koordinata realnosti, gde ne postoje istorija i geografija, iako mnoge vizuelne komponente blago upućuju na predklasičnu mitološku Grčku ili na neoklasicističku i protoromantičarsku Glukovu Evropu. Ipak, dominantan prostor predstave je prostor sna (Orfejovog košmara), osim u uvertiri i finalu koji nas lociraju u mesto slično prvom prologu Geteovog Fausta koji se odvija “u pozorištu”, a zatim sledi drugi prolog “na nebu” (ili tački susretua neba i zemlje) gde se Amor i htonska eleusinska božanstva bore za prevlast ili uspostavljaju harmonično pomirenje. Oba prologa (kao i epilozi) su uputstvo za čitanje dela. Prvi ima izrazitu antirealističku poruku u kojoj se ansambl obraća direktno publici. Funkcija drugog prologa “na nebu” je postavljanje sukoba Amora i Persefone kao osnovnog okvira predstave.

Kao što realnost košmara može biti istinitija od svake jave, tako i naš prostor košmara karakteriše ogoljena scena kutija sa stvarnošću svojih crnih zidova, osvetljena hladnom neonskom rasvetom, dok se dominantni scenski element u vidu velike nesavladive planine neprestano kreće na rotaciji. On je prepreka koju Orfej mora da savlada, ali koja se nelogično i prkosno udaljava i približava po svojoj volji. Korišćenje hinter bine, kao i koridora koji u pravoj liniji od više desetina metara vodi od gledališta do stražnjeg izlaza iz pozorišta pruža gledaocu

neobičnu perspektivu na daleke mračne prolaze i lavirinte u Hadu, kao i na neobično duge tunele koje Orfej mora fizički da savlada.

Svetlost ima autonomnu ulogu (zajedno sa maglom iz dim mašine i morem suvog leda). Kao i u Eleusinskim misterijama dominantna je primena principa koji su se koristili za mistično i katarzično iskustvo mista (a danas naših gledalaca) u najsvetijem prostoru hrama Telesteriona. Nagle smene mraka i jarkog osvetljenja u korespondenciji sa muzikom, fislijevsko osvetljenje, mistični mračni veliki prostori i uske trake i snopovi svetlosti pomešani sa neonkama koje trepću i podižu tenziju, govore o tri sveta- drevnoj Eleusinskoj tajni tame i svetla, Glukovom teatru svetlosti i senki, kao i hladnoj neonskoj rasveti savremenog sveta.

Promišljanje prostora operске predstave je dvostruko izazovan. Mnogoljudnost operskog i baletskog ansambla kao i atraktivnost njihovih mizanscena i koreografija zavisi od potencijala koji prostor pruža, počevši od površine za igru (koja je u Narodnom Pozorištu u Beogradu vrlo limitirana), do inventivnije organizacije prostora. S druge strane, filozofsko promišljanje i prikaz sveta živih i sveta mrtvih, sveta prokletih i sveta blaženih, univerzuma i konkretnog prostora poput grobnice je u *Orfeju i Euridici* bio posebno kompleksan zadatak.

Veliki broj scena koje se događaju u različitim prostorima koji nose dijametralno suprotna značenja, atmosfere i kontekste u realističkom prikazu zahtevaju izrazito skupu produkciju koja je van domašaja mogućnosti Nacionalnog teatra. Mada, bez te uslovnosti smatramo da realizam nikako ne bi odgovarao jeziku predstave koja je s jedne strane filozofsko razmatranje, bajka, mit, parabola, a sa druge njen konkretan jezik pevanog osamnaestovekovnog govora i stilizovanog pokreta svakako vode putem pronalaženja drugog scenskog jezika. Na kraju i sama prosta fabularnost dela navodi na prostore koje nismo iskusili u realnosti. Obala Stiksa, paklene dveri, Jelisejska polja, mesto postanka univerzuma- koliko god na prvi pogled budili maštu, ovi prostori su velike misterije kojima su sve civilizacije i sva ljudska bića okupirana od postojanja do danas, ali do njih mogu da dosegnu samo u mašti.

Raspored prostora dešavanja radnje su:

Uvertira (prolozi 1 i 2):

1. Pozorište
2. Mesto susreta ljudi i bogova, ukrštanja zemaljskog i božanskog.

I čin:

3. Nad Euridikinom rakom

4. Orfejeva košmarna vizija 1: unutrašnjost Euridikine grobnice

5. Nad Eridikinom rakom

6. Erosov breg

7. Portal Hada

II čin, 1. slika:

8. Paklena vrata u Hadu na obali Stiksa

9. Orfejeva košmarna vizija 2- raspinjanje Euridike

10. Orfejeva košmarna vizija 3- Kerber

11. Orfejeva košmarna vizija 4 – Tanatos

12. Vodopadi Stiksa

13. Mučilište Furija

14. Prolaz u Jelisjska polja

(Pauza)

II čin, 2 slika:

15. Persefonina poljana leptira

16. Boravište blaženih duša

III čin, 1. Slika:

17. Lavirinti Hada

18. Pred izlazom iz Hada

19. Nebeska sudnica

III čin, 2.slika

20. Pozorište

21. Mesto susreta ljudi i bogova, ukršanja zemaljskog i božanskog

19. Pozorište

Ovi raznorodni prostori rešeni su kroz jednu objedinjujuću scenografiju. U ogoljenoj sceni-kutiji postavljenje su kose rampe sa zaravnjenom dominantnom platforom na vrhu. Ova pročišćena “kamena” konstrukcija je postavljena na rotaciju, te se postavljanjem u različite pozicije prostor dramatično menjao. Sam pokret rotacije je bio scenski znak (blizak švenku u jeziku fimske režije) i korišćen je ne kao tehničko pomagalo već kao psihološko sredstvo. Na isti način je tretirana i rasveta koja je dovedena do nivoa autonomnog umetničkog entiteta koji ima

svoju dramturgiju, kompleksan je, a nekada njegova uloga narasta do samostalnog scenskog aktera. Velika metraža crnih tkanina od balon svile je apstraktno menjala oblike, nadimala se, postajala treperavi vodopad, veliki tumor, mrtvački pokrov, pakleni vir, crna voda Stiksa, ogromne vratnice, zavesa Hadovog teatra, ali je najčešće bivala Tanatos u svim svojim različitim formama. On na kraju biva prognan sa scene i iz sveta ljudi i bogova u skladu sa idejom cele predstave da je smrt samo privid i obmana- crno platno se polako podiže i ukazuje se blještava “eleusinska svetlost”. Gledalište Narodnog pozorišta je postala velika zamračena prostorija Telesteriona u kojoj su misti i njihovi pratioci u izmaglici pratili obredne i scenske radnje prvosveštenika i prvosveštenica obavijeni gustim dimom koroz koji se probijaju zraci svetlosti.

V ZAKLJUČAK

5.1. Umetničko- istraživački doprinos

Umetničko istraživački doprinos scenske postavke Glukove opere *Orfej i Euridika* se ogleda u vraćanju intelektualnog, duhovnog i terapijskog legitimiteta operi kao scenskoj vrsti. Kroz istraživanja kulta *Eleusinskih misterija*, njihovih formalnih elemenata, zatim obrednih radnji, značenjskog nivoa i uticaja na zajednicu koji su transponovani u scenske elemente, radnje i teme, žanrovska (parabola) i stilska opredeljenja (onirično), te istraživanje *Glukovog* delikatnog umetničkog rukopisa, i klasičarskog i proromantičarskog senzibiliteta, te reformisanog zrelog opusa, sjedinili smo ova dva (na prvi pogled nespojiva) elementa na sceni. Njihovim tumačenjem kao i praktičnom primenom u scenskoj postavci, dodirnuli smo polja koja su rezervisana za religiju, terapiju i filozofiju. Kao mlađa i istinska sestra grčke tragedije, opera na taj intelektualni, duhovni i terapijski legitimitet ima pravo zbog svoje formalne i tematske kompleksnosti, kao i dominantnom principu teatra sinteze na kome se zasniva i koji joj omogućava dejstvo na sva čula, na emocije, na intelektualni i duhovni univerzum ljudskog bića.

Geneza ovakvog teatra, njegov istorijski razvoj, usponi, ali i strmoglavi padovi, se mogu pratiti od prototeatarskih rituala Eleusinskih misterija, preko grčke tragedije, firentinske obnove, Glukove reforme, Mocartovog zrelog opusa, Verdijevih dela, Vagnerove muzičke drame, pa sve do savremenog stvaralštva Roberta Vilsona. Fenomeni koji povezuju opuse i misije ovih velikih umetnika su sinteza muzike, plesa, ritma, svetlosti, drame... a ishodište su antirealizam, poezija i pre svega zanos i visoki simbolizam. Ipak, na najuzvišenijem nivou operaska umetnost jeste terapijska umetnost, umetnost koja pokreće zajednicu i koja može/mora imati najplemenitiju misiju u zajednici.

Naša postavka Glukovog dela nudi novo psihološko tumačenje dobro znanih operskih likova, nov život starih scenskih sredstava sinkretizma, ali pre svega povezivanje sa prateatarskim oblicima prikazivanja i nadraživanja posvećenog u kult, mista (u našem slučaju gledaoca), što bi trebalo da iznerdri i operске umetnike novog senzibiliteta i umetničke misije, kao i novu opersku publiku- miste koji će posmatrajući predstavu i promišljajući promeniti svoje

živote i zajednicu. Ovakav pristup delu doprinosi radikalnom zaokretu u tumačenju operskog repertoara- sa plitkih ljubavnih zapleta ili nešto ređih političkih pamfleta na polja duhovnog rasta, ozbiljnog društveno-političkog angažmana i dubokih filozofskih pitanja.

Ako su eleusinski sveti prikazi imali za osnovni cilj da člana zajednice oslobode straha od smrti kroz mistično prikazanje i katarzični doživljaj, tako će povratak terapijskom uprizorenju u operskom teatru sinteze, u teatru čuda i misterija, ta važna misija, učiniti da publika i izvođači prevaziđu nedaće i neuroze savremenog čoveka okrenutog prozaičnom, svakodnevnom, vidljivom, opipljivom, praktičnom, naturalističkom, nemističnom, nemagijskom i neduhovnom. Pronalazak jasnih komunikacijskih kodova sa publikom, koju su autor predstave, umetnički saradnici i izvođači usvojili i primenili u postavci predstave, imaju za cilj da sadržaj istraživanja i njegova praktična primena imaju terapijsku funkciju za savremenog gledaoca.

Zaključimo ovo razmatranje prapočetkom, nukleusom umetničko-naučnog istraživanja, drevnom himnom Demetri:

Blažen onaj od ljudi ko vide sveštene tajne!

A ko neposvećen osta bez učešća u njima,

Taj će imati drukčiji udes kad umre,

U blatu i tami.

VI SPISAK LITERATURE

1. Alberti, Lučano. *Muzika kroz vekove*. Beograd: Vuk Karadžić, 1974.
2. Algarotti, Francesco. *Essay on the opera*. London: L. Davis and C. Reymers, 1767.
3. Anderson, Metju. *Evropa u XVIII veku*. Beograd: Klio, 2003.
4. Arto, Antoan. *Pozorište i njegov dvojniki*. Beograd: Prosveta, 1971.
5. Auerban, Erih. *Mimesis*. Beograd: Nolit, 1968.
6. Badiou, Alain, *Pohvala ljubavi*. Zagreb: Mendramedia, 2011.
7. Bajer, Peter i grupa autora. *Ljudi koji su menjali svet*. Beograd: Mladinska knjiga, 2007.
8. Banham, Martin. *The Cambridge Guide to World Theatre*. Cambridge: Cambridge University press, 1988.
9. Bauman, Zigmunt i Donskis, Leonidas. *Fluidno zlo*. Novi Sad: Mediterran, 2018.
10. Bauman, Zigmund, *Fluidni strah*. Novi Sad: Mediterran, 2010.
11. Betelhajm, Bruno. *Značenje bajki*. Beograd: Izdavački zavod "Jugoslavija", 1979.
12. Biderman, Hans. *Rečnik simbola*. Beograd: Plato, 2004.
13. Bošnjak, Branko. *Grčka filozofija od prvih početaka do Aristotela i odabrani tekstovi filozofa*. Zagreb: Matica hrvatska, 1956.
14. Bruk, Piter. *Prazan prostor*. Split, 1972.
15. Bruk, Piter. *Niti vremena*. Beograd: Zepter Book World, 2004.
16. Brown, Clive. *Classical and Romantic Performing Practice 1750- 1900*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
17. Cavendish, Richard i Ling, Trevor O. *Mitologija*. Zagreb: Mladost, 1982.
18. Chamoux, François, *Grčka civilizacija u arhajsko i klasično doba*. Beograd: Izdavački zavod "Jugoslavija", 1967.
19. Dibi, Žorž i Arijes, Filip. *Istorija privatnog života III, Od Renesanse do veka prosvete*. Beograd: Klio, 2000.
20. Dinić Miljković, Vesna. *Narativni prostor filma kao slika afekta, Filmovi Larsa fon Trira*. Beograd: Filmski centar Srbije, 2016.
21. Donini, Ambrogio. *Pregled povjesti religija*. Zagreb: Naprijed, 1964.
22. Duby, Georges i Daval, Jean- Luc. *Sculpture, From Antiquity to the Middle Ages*. Köln: Tachen, 2006.
23. Duby, Georges i Daval, Jean- Luc. *Sculpture, From the Renaissance to the Present Day*. Köln: Tachen, 2006.
24. Đurić, Miloš. *Istorija helenske književnosti u vremenu političke samostalnosti*. Beograd: Naučna knjiga, Izdavačko preduzeće Narodne Republike Srbije, 1951.
25. Đurić, Miloš. *Eleusinske misterije i njihov značaj za etičko držanje u svetlosti dubinske psihologije: prilog proučavanju istorije grčke etike*. Beograd: Srpska kraljevska akademija, 1941.
26. Đurić, Miloš. *Istorija helenske etike*. Beograd: Dereta, 2020.
27. Edward, Lucie- Smith. *Erotizam u umetnosti zapada*. Beograd: Izdavački zavod

- “Jugoslavija”, 1973.
28. Eko, Umberto. *Istorija lepote*. Beograd: Plato, 2004.
 29. Febbraro, Flavio. *How to Read Erotic Art*. New York: Abrams, 2011.
 30. Flaš, Kurt. *Davo i njegovi anđeli*. Beograd: Laguna, 2018.
 31. Focht, Ivan. *Savremena estetika muzike, Petnaest teoretskih portreta*. Beograd: Nolit, 1985.
 32. Franc, Maria-Luiza fon. *Snovi*. Beograd: Fedon, 2010.
 33. Franc, Maria-Luiza fon. *Motivi iskupljenja u bajkama*. Beograd: Fedon, 2020.
 34. Frankfort, H. , Vilskon, Dž. i Jakobsen, T. *Od mita do filozofije*. Subotica- Beograd: Minerva, 1967.
 35. Frejzer, Džejms Džordž. *Zlatna grana, Proučavanje magije i religije*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1977.
 36. Frojd, Sigmund. *Spisi o psihoanalitičkoj tehnici II*, Beograd, Novi Sad: Društvo za pručavanje psihoanalitičkog metoda, Futura publikacije, 1991.
 37. Fukai, Akiko. *Fashion, A History from 18th to the 20th Century, Volume I: 18th and 19th century*. Köln: Tachen, 2004.
 38. Georgiev, Minčo. *Pir nad “neredovnim” pokojnicima*. Zbornik tekstova Kodovi slovenskih kultura, Smrt. Beograd: Klio, 2004.
 39. Gerban, Alen i Ševalije, Žan. *Rečnik simbola, Mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi*. Beograd: Stylos, 2004.
 40. *Glavurtić, Miro. Satana. Beograd: Prosveta, 1978.*
 41. Gonkur, Edmon de i Gonkur, Žil de. *Istorija francuskog društva za vreme revolucije*. Beograd: Prosveta, 1953.
 42. Gorčakov, N. *Predavanja o režiji*. Zagreb: Nakladni zavod hrvatske, 1949.
 43. Gosset, Philip; Ashbrook, William; Budden, Julian; Lippmann, Friedrich; Porter, Andrew; Carner, Mosco. *Masters of Italian Opera*. London: Palgrave Macmillan, 1984.
 44. Grevs, Robert. *Zlatno runo*. Beograd: Prosveta, 1966.
 45. Hauard, Pamela. *Šta je scenografija*. Beograd: Klio, 2002.
 46. Hauzer, Arnold. *Socijalna istorija umetnosti i književnosti, I tom*. Beograd: Kultura, 1962.
 47. Henriques, Fernando. *Historija prostitucije*. Zagreb:Erona, 1968.
 48. Hildeshajmer, Wolfgang. *Mocart*. Beograd: Dereta, 2006.
 49. Jelinek, Elfride. *Senka (Euridika govori)*. Beograd: Radni sto, 2018.
 50. Karoly, Otto. *Introduction Music*. London: penguin book, 1971.
 51. Kito, Hemfri Dejvi Findli. *Grci*. Novi Sad: Matica srpska, 1963.
 52. *Klain, I. i Šipka, M. Veliki rečnik stranih reči i izraza. Novi Sad: Prometej, 2006.*
 53. Koen, Mičel. *Politika u operi*. Beograd: Službeni glanik, 2018.
 54. Kulišić, Š; Petrović, P. Ž; Pantelić N. *Srpski mitološki rečnik*. Beograd: Nolit, 1970.
 55. Kun, Nikolaj Albertovič. *Legende i mitovi stare Grčke*. Sarajevo: Veselin Masleša, 1971.
 56. Kuvačić, Ivan. *Rasprave o metodi*. Zagreb: ITRO “Naprijed”, 1988.
 57. Lazić, Radoslav. *Teatrološki brevijar, Pozorišni eseji*. Beograd: NIGP Kalekom, 1998.
 58. Lehmann, Hans- Thies. *Postdramsko kazalište*. Zagreb: Centar za dramsku umjetnost, 2004.

59. Levi, Elifas. Ključ misterija. Beograd: Esotheria, 1990.
60. Marjanić, Suzana. Južnoslovenske folklorne koncepcije drugotvorenja duše i zoopsihonavigacije/ zoometempsihoze. Zbornik tekstova Kodovi slovenskih kultura, Smrt. Beograd: Klio, 2004.
61. Marcuse, Herbert. Eros i civilizacija. Zagreb: Naprijed, 1965.
62. *Medenica, Ivan. Klasika i njene maske: modeli u režiji dramske klasike. Novi Sad: Sterijino pozorje, 2010.*
63. Meier, Barbara. Verdi. London: Haus Publishing, 2003.
64. Mencej, Mirjam. Verovanje o svetlosnim pojavama na istočnom delu Slovenije. Zbornik tekstova Kodovi slovenskih kultura, Smrt. Beograd: Klio, 2004.
65. Milijić, Branislava. Odnosi među umetnostima. Beograd: Nolit, 1978.
66. Mita, Dimitra. Likovi na maskata. Skopje: Kultura, 2006.
67. Ovidije Nason, Publije. Metamorfoze. Podgorica: Unireks, 2007.
68. Pavlović, Branko. Presokratska misao. Beograd: Plato, 1997.
69. Pavlović, Dragoljub. Melodrama i počeci opere u starom Dubrovniku. Zbornik Filozofskog fakulteta u Beogradu. Beograd: Filozofski fakultet, 1952.
70. Pejović, Roksanda. Istorija muzike - knjiga I. Beograd: Zavod za izdavanje udžbenika Socijalističke republike Srbije, 1967.
71. Pejović, Roksanda. Istorija muzike - knjiga II. Beograd: Zavod za izdavanje udžbenika Socijalističke republike Srbije, 1967.
72. Peričić, Vlastimir i Skovran, Dušan. Nauka o muzičkim oblicima, Beograd: Umetnička akademija u Beogradu, 1966.
73. Petre, Fran i Škreb, Zdenko. Uvod u književnost. Zagreb: Znanje, 1969.
74. Profantova, Zuzana. Mit o smrti u Slovačkoj (predznaci, predosećanja, snovi, slike). Zbornik tekstova Kodovi slovenskih kultura, Smrt. Beograd: Klio, 2004.
75. Popović, Borislav. Muzička forma ili smisao u muzici. Beograd: Klio, 1998.
76. *Racinet, Racinet. The costume history. Köln: Tachen, 2009.*
77. Radenković, Ljubinko. Udaranje u obredima životnog kruga. Zbornik tekstova Kodovi slovenskih kultura, Smrt. Beograd: Klio, 2004.
78. Radovanović, Ljubinka. Velika jednačina, mit i simbolika starog Egipta. Beograd: Vuk Karadžić, 1973.
79. Rapajić, Svetozar. Muzičko pozorište kao umetnička sinteza. Beograd: *Univerzitet umetnosti u Beogradu*, Fakultet dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, 2018.
80. Rasel, Bertrand. Istorija zapadne filozofije. Beograd: Kosmos, 1962.
81. Ratica, Dušan. Smrt u tradicionalnim Slovačkim predstavama, običajima i obredima. Zbornik tekstova Kodovi slovenskih kultura, Smrt. Beograd: Klio, 2004.
82. Renak, Salamon. Apolo, Opšta istorija likovnih umetnosti. Beograd: Mlado pokolenje, 1960
83. Ridel, Ingrid. Majke i kćeri, Jedan proživljeni mit. Beograd: Fedon, 2011.
84. Robertson, Alec i Stewens, Denis. The Pelican History of Music 3: Classical and Romantic. London: Penguin Books, 1968.

85. Robertson, Alec i Stewens, Denis. *The Pelican History of Music 2: Renaissance and Baroque*. London: Penguin Books, 1968.
86. Robinson, Michel F. *Opera pre Mocarta*. Beograd: Studio Lirika, 2004.
87. Rolland, Romain. *Nekadašnji muzičari*. Zagreb: Mladost, 1955.
88. Sabadoš, Dionizije; Sironić, Milivoj; Zmajlović, Zvonimir. *Anthologija Graeca, Homer*. Zagreb: Školska knjiga, 1953.
89. Salazar, Filip- Žozef. *Ideologije u operi*, Beograd: Nolit, 1984.
90. Skovran, Dušan i Peričić, Vlastimir. *Nauka o muzičkim oblicima*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1991.
91. Srejović, Dragoslav i Cermanović, Aleksandrina. *Rečnik grčke i rimske mitologije*. Beograd: Srpska književna zadruga, 1979.
92. Stamenković, Vladimir. *Teorija drame XVIII i XIX vek*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1975.
93. Stanojević, Vladimir. *Tragedija genija, Duševni poremećaji znamenitih ljudi*. Beograd-Zagreb: Medicinska knjiga, 1990.
94. Stanislavski, K. S. *Besede*, Beograd: Kultura, 1957.
95. Tanasijević, Miroslav. *Rečnik egipatske civilizacije*. Beograd: Opus, 1989.
96. Turkalj, Nenad. *100 opera*, Zagreb: Stvarnost, 1965.
97. Ulanov, En Belford i Ulanov, Bari. *Pepeljuga i njene sestre, Dva lica zavisti*. Beograd: Fedon, 2020.
98. Unamuno, Migel de, *O tragičnom osećanju života*. Beograd: Kultura, 1967.
99. Vilari, Rozario. *Likovi baroka*. Beograd: Klio, 2004.
100. Zuffi, Stefano. *Understanding Italian Renaissance Painting*. London: Thames and Hudson 2010.
101. Weaver, Wiliam. *Verdi, a documentary study*. New York: Tames and Hudson, 1977.
102. White, Artur Edvard. *The Pictorial Key to the Tarot*. New York: Stainerbooks, 1974.