

### Кад је сезона у пуном јеку



Последња два месеца календарске године, нарочито децембар, испуњени су великим бројем премијера у београдским позориштима. Да ли је то већ стечена навика због услова њиховог финансирања? Вероватно треба оправдати додељена средства, па се сви журе да испуне преузете обавезе. И ове сезоне догодило се да смо, током једне седмице децембра месеца, имали, из дана у дан, неколико премијера, да би, потом, у јануару, сасвим непотребно дошло до празничнога предаха. Као по договору, за време новогодишњих и божићних празника, у београдским позориштима скоро да и није било представа. Као да тада нема потенцијалних гледалаца! Напротив, чини нам се да би управо у том раздобљу било подоста заинтересованих гледалаца, којима би посета позоришту само садржајно испунила празновање. “Атеље 212”, већ по традицији, првих петнаест дана јануара не приказује представе, што је ансамбл окупљен око пројекта Радо-ван ИИИ лепо искористио, дајући, из дана у дан, представе пред увек пуном двораном. Несхватљиво је што и наша највећа позоришта, Народно и Југословенско драмско, нису празничних дана имала представе. Некад је било правило да се у Народном позоришту завеса на великој сцени мора подизати сваке вечери, изузев када су празници или народна жалост. Данас, се на тој сцени и по две-три вечери не приказују представе због генералних проба оперских или балетских премијера! Заиста, раскошно и раскалашно понашање, и то у условима када сви у том театру истичу како имају мале плате. Слично је и са осталим београдским позориштима, изузимајући, можда, једино дечије театре.

Што се приказаног репертоара тиче, било је неколико реприза публици већ познатих комада, али видели смо и неколико новитета. Међутим, о самом нивоу изведених представа може се рећи како се, укупно узев, кретао у водама просечности, с тим што се истицало неколико глумачких креација, Било је, међутим и неколико промашаја, од којих бисмо посебно издвојили праизведбу мјузикла Гордане Гонцић и Ивана Илића Спусти се на земљу у Позоришту на Теразијама, као и покушај са извођењем Шекспирове комедије Укроћена горопад на Вечерњој сцени позоришта “Бошко Буха”. Слично се може рећи и за премијерно изведену представу драме Михаила Булгакова Дон Кихот на сцени “Мадленијанума”, којом се желела обележити четиристогодишњица постојања великог дела Мигела Сервантеса.

Гостовања нису изостала у овом раздобљу. Истакли бисмо гостовање Албанског националног театра из Тиране, који је у Народном позоришту извео Чеховљевог Галеба, као и две представе Народног позоришта Републике српске из Бање Луке – извођење Кочићевог Јазавца пред судом (у копродукцији са београдским Театром “Звездара”) и драме Душана Ковачевића Свети Георгије убива аждаху. Ваљевски аматери, окупљени око “Абрашевића”, тамошње Гимназије и Дома културе, извели су адаптацију романа Сеобе Милоша Црњанског, представу која је окупила велики број извођача, што је скоро незамисливо у нашим професионалним позориштима. Без обзира на неуједначен квалитет представа гостујућих ансамбала, ипак, могућно је закључити да су оне представљале значајно и потребно освежење београдског позоришног живота.

Једна представа из репертоара прошлогодишњег Београдског летњег фестивала, Кисеоник Ивана Вирипајева, изведена, колико се сећамо, почетком августа на Новој сцени Београдског драмског позоришта, “пресељена” је на позорницу Студија Југословенског драмског позоришта, што је свакако веома мршав резултат у настојањима организатора овог Фестивала да продуже живот свога репертоар, који, како смо већ истакли, прошле године није био занимљив. Ако додамо да је било и неколико представа – у Театру “Звездара” и на Сцени у подруму “Атељеа 212”, – које не завређују ни репертоарски, ни извођачки, посебну пажњу,

онда смо сумирали врх ове сезоне за који не можемо рећи да није оставио утисак делимичне монотоније.

Игра парова Матјажа Зупанчича као проваљени брачни троугао

Београдско драмско позориште приказало је драму Игра парова савременог словеначкога писаца Матјажа Зупанчича, у преводу Милана Ђорђевића и режији Милице Краљ. Одмах треба без околишења рећи: ова драма одсликава стање савремених брачних односа, који су се, дакако, у време изгубљеног морала, подоста изменили и постали аморални. Ако констатујемо да се драма не бави неким посебним проблемима и да је не краси духовит конверзациони тон и ток, већ да се заснива на изоштrenom приказу једне неочекиване ситуације, заправо једног исклизнућа из уобичајеног дружења два брачна пара, онда смо и указали на основне особености овога дела. На уобичајену вечеру, који Соња и Бернард приређују својим пријатељима, заправо другом брачном пару, на њихово изненађење доћи ће Вера, али не са супругом, већ са својим новим љубавником, младим Иваном. То ће изазвати Бернардово жестоко противљење и љубомору, будући да је са Вером био у ванбрачној вези...

Написан уз стриктну примену правила и фактуре телевизијске драматургије, комад Игра парова успева да привуче пажњу гледалаца, упркос празнини којом је интониран. Јер, све је у том делу испразно, баш као што су испразни и животи самих драмских актера, чије дружење не иде далеко од тривијалности. Истини за вољу, писцу полази за руком да ефектно прикаже дисхармонију, заправо хипокризију у односима међу њима, успоставиви слику развоја љубоморе која ће се развити код једнога из брачнога троугла. Такође, Зупанчич вешто распирује страсти својих јунака и тиме до краја разоткрива њихове прељубничке односе. Не западајући у мелодраму, Зупанчич не пише ни праву конверзациону драму, већ гради некакву комбинацију између привида обичне свакодневице и могућног акционог расплета до којег ће ипак доћи после више вербалних сукоба, који ће поступно открити истину. Драма је конципована као сценска скривалица, која се пред гледаоцима поступно разрешава.

Редитељ Милица Краљ желела је и успела да постигне спонтаност у конверзацији и да у складу са насловом дела, Игра парова, сценски избегне сваку статичност као и схематичност, динамизујући радњу и делећи је на два плана – на сцене за трpezом и, потом, на призоре у, условно речено просторији за дневни боравак, која истовремено може бити и спаваћа соба. То је режији било могућно захваљујући функционалном сценографском решењу Милице Бајић. Она је креирала и одговарајуће савремене костиме.

Глумци су се углавном добро снашли интерпретирајући ово сценски у приличној мери захвално драмско штиво. Елизабета Ђоревска можда је са сувише драмских акцената тумачила лик Соње, не успостављајући ни једнога тренутка макар и малу дистанцу од свега што се збива, чиме би само појачала неизвесност код осталих, посебно код свога супруга, Едварда, кога је успешно тумачио Александар Алач поступно еманирајући изливе срџбе и љубоморе због неочекиване појаве Вериног младога љубавника. Веру је Неда Арнерић играла са више каприциозности и тријумфализма но што је потребно. Драгиша Милојковић спонтано и једноставно, али и са извесном дистанцом, што је сасвим одговарало, приказао је младића који умешно “користи прилику”.

Игра парова Матјажа Зупанчича, изведена на Новој сцени Београдског драмског позоришта, заинтересоваће, верујемо, бројне гледаоце нарочито из редова млађих генерација.

*Трг хероја Томаса Бернхарда на сцени “Атељеа 212”*

У тренутку када смо помислили да су креатори репертоара “Атељеа 212” заувек напустили првобитну програм-ску оријентацију театра који је нашој публици откривао многе модерне драматичаре, на сцени тога театра изводи се драма Три хероја у нас мање познатог аустријског писца Томаса Бернхарда. Рођен 1931. године, Бернхард поред више прозних дела, аутор је и бројних драмских дела, које се, почев од 1972. године, изводе на угледним аустријским (бечки Бургтеатер, салцбуршки Фестивал) и немачким позорницама (Штутгарт,

Хамбург и др.), стекао је ореол озлоглашенога писца, будући да се није либио да најчешће са саркастичном комиком приказује без икаквог улепшавања истину о данашњем свету. Зато су премијере његових комада изазивала оштра реакција па и скандале. Међутим, Бернхарду се не могу оспорити искреност, баш као ни чежња за једним бољим, далеко хуманијим светом.

Радња Бернхардове драме *Трг хероја*, уколико је уопште има, збива се 1988. године, када се из Енглеске, у коју је пред нацистичким прогонима Јевреја избегао пре педесет година, у Беч вратио угледни професор Шустер са својом породицом. Он у Бечу наилази на још већу омразу према Јеврејима и он се због тога убија скакањем са балкона свога стана, који гледа на *Трг хероја*, на којем је Хитлер на митинзима изливао ватрену мржњу према свим припадницима неаријевске расе. Драма почиње приказом како се обављају припреме за напуштање професоровог стана у којем његова верна домаћица, Госпођа Цител, организује читав посао. Потом, у сцени после сахране разговарају две професорове кћерке, Ана и Олга, са својим ујаком, професоровим братом Робертом, који је човек сасвим другачије природе. Наиме, помиливши се са ситуацијом и напустивши професуру, он је отишао из Беча и повукао се на оближње сеоско имање не би ли тако избегао да гледа све што се у метрополи збива. У Беч долази једном или двапут седмично само да би слушао концерте у Музикферајну. Завршни чин драме уствари је породични скуп на обеду током којег ће се излити фрустрације о савременој позицији Јевреја у друштву и незадовољство због потпуно дехуманизоване опште ситуације у друштву, незадовољство које није лишено наслеђене неурозе због нацистичких поступака. Госпођа Шустер још чује сумануто нацистичко урлање са *Трга хероја*, док њен син, Лукас, излаз налази у забављању са трећеразредним глумицама. Вему насупротив, сестра Ана, са смислом за реалистичко сагледавање живота, труди се да покаже колико-толико практичну сналажљивост, чему није вична њихова сестра Олга. Ту је и још један остарели колега професора Шустера, Либиг са супругом, који се такође не сналази у новонасталој бечкој ситуацији...

Редитељ Дејан Мијач определио се да представљањем Бернхардове драме *Трг хероја* што конкретније донесе пуну слику “живота у сенци” свега што се збивало у Другом светском рату, али и живота без перспективе за јеврејски живаљ у условима нове аустријске демократске државе. Као да је желео да се неуроза и страх, жалост за покојником, осећање несигурности и бесперспективности на сцени и физички осећају у спором протоку времена. Зато је минуциозно градио сваки поједини чин: док је у првом домаћица Цигел пеглајући многобројне покојникове кошуље упорно призивала прошла времена и строги ред у кући која ће врло брзо бити напуштена, у другом чину тромо и бесциљно се одвија конверзација коју води Роберт Шустер са својим братаницама, да би, као у некој вишегласној фуџи, трећи чин донео излив осећања туге и немоћи пред савременошћу. Све је текло споро и у знаку лажнога мира, тако да се може рећи како је редитељ мајсторски остварио одговарајућу атмосферу пропадања. У томе је режија имала ослонац у изврсној музици Исидоре Жебељан.

Властимир Ђуза Стојиљковић тумачио је професора Роберта Шустера прецизно и минуциозно сенчећи сваку реплику. Тихим, скоро пригушеним гласом, саопштавао је многе горке истине о савремености, критикујући режим и друштво у целини, наглашавајући да нема перспективе, али и потребу да се пронађе некакав излаз, макар и пасивним односом према текућим појавама. Наравно, излаз проналази и у слушању одабраних концерата. Стојиљковић је и физички деловао као човек одстрањен из матица живота: имао је отмен и смирен став, каткад достојанствен, каткад резигниран и у знаку еманације осећања беспомоћности. Сјајна глумачка креација, врхунско глумачко мајсторство.

Други по уметничком домету допринос представи дала је Горица Поповић у улози госпође Цител. Она је успела да доследну приврженост професору-самоубици искаже без резерви и да на изванредан начин оживи његово присуство и после смрти. Било је у њеној дикцији, као и у њеном ставу, у начину понашања и опхођења према другима, прецизно реализоване корелације са физичким радњама, које су, чак и када су се понављале, деловале изразито, складно, духовито, занимљиво и веома сугестивно.

Две кћери професора Шустера, Ану и Олгу, играле су Дара Уокић и Љиљана Драгутиновић у пуној мери оваплотивши различност њихових природа. Прва је fino изражавала динамичност свога духа и активан однос према животној ситуацији, друга је испољавала суздржаност изазвану несналажењем и опирањем збивањима око себе. Тихомир Станић, као Лукас Шустер, успео је да перманентно ствара колико утисак декадентне фриволности, толико и вере да живот ипак нуди извесна решења, која омогућују и донекле оптимистичке визууре. Милица Радаковић у улози госпође Шустер, мимиком и ставом успешно је оживела личност која не може да побегне од тежобне прошлости. Брачни пар – професор господин и госпођа Либиг у тумачењу Предрага Тасовца и Снежане Никишић – приближавајући се карикатуралности донео је представи посебну и драгоцену боју. У осталим улогама наступили су Бојан Жировић као Ландауер и Паулина Манов као Херта.

Сценограф Јурај Фабри потрудио се да на савремен начин, карактеристичним појединостима декора, допринесе стварању одговарајуће атмосфере. Видео-пројекција Бориса Миљковића – лет птица на умртвљеном снежном пејсажу – симболично је исказивала драмску тематику.

Трг хероја Томаса Бернхарда игран је у одличном преводу Ренате Улмански.

### *Шума Островског без праве атмосфере*

Међу педесетак комада што их је написао Александар Николајевич Островски, несумњиво најзначајнији руски драматичар из друге половине ХИХвека, Шума, комедија у пет чинова не без разлога сврстава се у његове стваралачке врхунце. Управо на тој комедији могу се сагледати све главне врлине Островског као драматичара.

Вегов драматуршки поступак одликује се занимљивим заплетима, поступношћу у вођењу радње, упечатљиво профилисаним ликовима и ефектним ситуацијама. Островски је исмевао лажни морал, лицемерје и тежњу за улепшавањем властитог друштвенога положаја, што се испољавало код различитих слојева тадашњег руског друштва, код осиромашеногх племства и грађанства нарочито. Радња и заплет у његовим комадима најчешће су између хумористичког и драматичног, често с много лирских па и мелодрамских акцената. Те особености, дакако, присутне су и у комедији Шума, која се у нашим позориштима често и радо изводи. Реч је о делу пуном симболике, које је Островски написао инспиришући се комадом Лопеа де Вега Најбољи судија је краљ. Но, то му није сметало да створи позоришно дело са пуно праве руске атмосфере и реалистичким приказом односа између сељана и феудалаца, послуге и господе, чиновника и уметника, младих и старих... Шума је, додајмо и то, најбољи комад од четири драме Островског посвећене позоришту (као што је познато глумце и позоришне људе приказује још и у драмама Девојка без ми-раза, Без кривице криви и Таленти и обожаваоци). Оставићемо по страни питање колико Чехов дугује Островском, посебно када се има у виду Ви-шњик.

Третирајући Шуму, како је сам рекао, као свет у којем данас живимо, као метафору зверских односа што владају међу људима у савременом друштву, у којем влада најбездушнија експлоатација, с тим што је она присутна и у интимним сферама данашњег човека, редитељ Егон Савин градио је представу доследно у духу те премисе. Зато се одлучио за огољену шуму и пањеве, те је актере драме лишио илузионистичких ентеријера. Увео их је у огољену шуму да би исто тако приказао њихове тежње и жеље, намере и подухвате отворено и до краја. Таквом поступку у принципу се не може ништа приговорити осим једнога: изостала је права атмосфера, толико присутна у комадима Александра Николајевича. И скраћења текста (драматург Милош Кречковић) допринела су таквом утиску.

Редитељ је у складу са својим виђењем водио глумце који су се не једном споплитали о прекривене пањеве. Сценографско решење Кристине Игњатовић, баш као и костимографија коју је она радила заједно са Снежаном Пешић-Рајић, у основи су одговарали редитељском поимању метафоричности Шуме, али су били далеко од руског амбијента. Исто тако, редитељ је обавио и избор музике, одредивши се за Сарасатеа и његове Циганске мелодије

(у извођењу Најгела Кенедија). Ако је таквим избором желео да успостави и некакву везу са Шпанијом, чини нам се да је могао одабрати и неки снимак виолисте Хордија Сава-ла, који је недавно снимео и музику Сервантесовог доба.

У комаду о глумцима и писаном за глумце свакако да је најделикатнији проблем – глумачка подела. Редитељ Савин решавао је тај проблем, као и стил интерпретације, са жељом да створи представу као глобалну метафору. Дабоме, Никола Ђуричко као Генадије Несрећковић имао је најсложенији задатак и може се констатовати да га је са успехом решио. Његов Генадије имао је замаха и у исти мах довољно трагичарске узвишености, која се каткад претвара у позу, која, ипак, не убија уметника и хуманог човека у њему. Борис Миливојевић, као Аркадије Срећковић, био је срећније руке у динамичним и жовијалним наступима, док је, како нам се учинило, са мање умешности успевао да изрази велике истине о позоришту и судбини глумца у њему.

Светлана Бојковић као Раиса Павловна Гурмишска отворено и јасно наглашавала је склоности ка уживању, као и интересовање за младе мушкарце. Можда је експлицитности у том смислу било исувише, тако да су изостале потребне нијансе израза. Но, глумица је то надоместила, доследно изграђеним аристократским ставом и карактеристичним гласом, који је покашто одавао старост.

Михаило Јанкетић у улози Ивана Петрова Восмибратова био је праволинијски усмерен и доследан. Као у једном даху карактерисао сељакову упорност, непопустљивост и срачунатост. Улита Милице Михајловић била је и физички, будући да се непрестано повијала и пузила међу пањевима, на нижем положају у односу према Гурмишкој. Био је то пренаглашен, али сликовит однос. Вања Ејдус као Аксјуша била је младалачки непосредна у изразу. Дубравко Јовановић (Јевгеније Аполонович Милонов) и Власта Велисављевић (Уар Кирилович Бодајев) били су живописне фигуре у (непостојећем) салону Гурмишке. Милош Анђелковић као Петар изгледао је премлад, те је у појединим призорима деловао као карикатура. Миодраг Радовановић као Карп имао је пуно топлих тонова.

Испоставило се да је тешко Островског потчинити императивима данашњег (постмодерног?) театра. Уосталом, то је случај и са нашим Нушићем, као и са свим истински позоришним ствараоцима.

*Обележавање двестапедесетогодишњице Моцартовог рођења: Амадеус Питера Шефера у режији Алисе Стојановић*

Велике годишњице су данас, у време владавине маркетинга и масовних медија, поводи не само за пуко обележавање, већ и за уносне послове. Ове године имамо неколико јубилеја: четиристогодишњицу Рембрантовог и двестапедесетогодишњицу Моцартовог рођења; обележиће се свакако и стопедесетогодишњица смрти Роберта Шумана и стогодишњица Дмитрија Шостаковича. Код нас треба да се обележи и стопедесетогодишњица Мокрањчевог рођења. Појавиће се бројна издања репродукција Рембрантових слика, а милионски тираж целокупног Моцартовог опуса на дисковима већ је распродат на европском тржишту. Све то доноси големе приходе, а обојица уметника живела су и умрла у беди! Што се музике тиче, ова, 2006. година биће у знаку Моцарта. Зато је Београдско драмско позориште пожурило да поново прикаже драму Амадеус Питера Шефера. Као што је познато, то дело приказано је на Црвеном крсту пре двадесет и пет година, у режији Паола Мађелија, што ће рећи пре но што је Милош Форман снимео филм Амадеус. Лепо је што исто позориште поново изводи Шеферову драму, али је невоља што су и извођачи и гледаоци оптерећени филмом! То нам је савршено јасно после гледања нове поставке Амадеуса на сцени Београдског драмског позоришта, у режији Алисе Стојановић. Чудна је структура Шеферове драме Амадеус. Није без разлога уочено да тај комад садржи две драме. Једна је о Салијерију, бечком дворском композитору, који се без обзира на свој углед пред појавом Моцартовог талента осетио ништавним, те се због тога одлучио да га осујети и ликвидира. Друга је о Моцарту. То је драма генија свесног властите вредности и величине, генија који не може да се помири са

условима што му их постављају император и његова дворска камарила, нити пак жели да се приклони укусу публике тога времена. Првим чином Шеферове драме доминира Салијери, другим Моцарт. Чини нам се да писац успешније приказује психичко стање и душевну борбу Салијеријеву него ли Моцартову младалачку импулсивност, која долази до израза у бројним неспоразумима са околином, нарочито са грофом Розенбергом, директором Царске опере, као и са и осталима.

Али, без обзира на све, Шеферово дело функционише као биографска драма. Полазећи од Пушкинове драме у стиховима Моцарт и Салијери, у којој се велики песник ослонио на легенду према којој је Салијери отровао Моцарта, представивши угледнога дворскога композитора као ствараоца који је, да би превазишао властиту осредњост, веровао да је музику могућно рашчланити као животога мртваца а хармонију алгебарски проверити, Шефер се поприлично бави не само Салијеријевим уметничким уверењима, не-го и његовим психичким стањем. Салијерију насупрот, Моцарта приказује у једном замаху, као еманаацију талента који не жели никаква ограничења. После успеха Шеферове драме на Бродвеју, као што је познато, Милош Форман снимео је филм, који је легенду према којој је Салијери убио Моцарта начинио својом најшире публике а поједине његове композиције хитовима без премца. Али, без обзира на евидентан утицај Формановог филма, редитељки Алиси Стојановић треба одати признање пре свега на спроведеној подели улога. Познато нам је да се она, клонећи се било каквих ризичних потеза, редовно ослања на проверене глумце. Тако поступа и режирајући Амадеуса. Улогу Салијерија додељује Предрагу Ејдусу, а Моцарта Гордану Кичићу, с тим што чини изузетак у свом “сигурносном” приступу када поверава улогу Констанце младој студенткињи глуме Данијели Штајнфелд, што, додуше, једино одговара чињеницама. Јер, не треба заборавити: Салијери је био свега шест година старији од Моцарта, када се овај, са двадесет и пет година, појављује у Бечу и када почиње нека врста ривалства међу њима. Да је хтела применити генерацијски принцип, морала би обезбедити млађу глумачку поделу, ако не за Моцарта, онда сигурно за Салијерија, који се на почетку комада појављује у годинама пуне зрелости, да би се у наредним сценама, као млађи “средњак”, осећао угроженим од Моцартовог талента. Оставићемо по страни ова запажања о годинама глумаца – протагониста зато што су они, сви до једнога, одлично решили своје задатке.

Редитељу морамо, ипак, поставити питање зашто је улоге двоје Вентичела (доушника) претворила у певане партије у виду речитатива које је компоновао Иван Бркљачић? Својевремено је те улоге на сцени Београдског драмског позоришта редитељ Паоло Мађели конципово тако што су их двоје глумаца реализовали непрестано трчећи и журећи, што је имало некакву логику (без обзира на већ тадашњу помодност “театра покрета”!), јер је требало представити настојање да гласине што пре стигну до Салијерија. Међутим, не видимо потребу да оно што Вентичели саопштавају треба да буде певано, макар и у форми речитатива. Уопште, морамо приметити да је у представи требало да се чује више Моцартове музике. Иначе, представа Амадеуса протекла је без очекиване помпе и раскоши. Сценографска решења Дарка Недељковића, условљена малом позорницом, била су скромна, али функционална: завесама су обезбедила неколико простора за игру, почев од просценијума па негде до “трећег плана”. Боље би било да су, макар и у назнакама, диференцирала амбијенте догађања радње. Костимографија Зоре Мојсиловић била је у знаку стилске аутентичности. У представи је главну пажњу изазвао Предраг Ејдус, дабоме, знатно сугестивнији када глуми остарелога Салијерија; ипак, успевао је и да у призорима са Моцартом, изгради убедљив “удворно-пријатељски” став. Међутим, оно што је најлепше у Ејдусовој креацији свакако је чињеница да је интимну драму композитора откривао веома уверљиво и проживљено.

Гордан Кичић имао је пуног младалачкога замаху и борбене одлучности у свом тумачењу Моцарта као младога генија, који не трпи никакве препреке. Констанца Данијеле Штајнфелд имала је довољно изазовнога шарма како у сценама обележеним љубавним заносом према

Амадеусу, тако и у призорима када долази до израза елементарни простаклук младе лепотице. Павле Пекић у улози аустријскога императора Јозефа ИИ, музички образованаг владара, који је претендовао да га сматрају за интелигентног и духовитог, што у основи није био, добро је изнашао позу, која је одавала моћ, али и испразност. Срђан Дедић приказао је директора Царске опере, грофа Розенберга, са карикатуралношћу која ни у једном тренутку није била прегруба, али је била сликовито ефектна. Миле Станковић добро се снашао у улози царскога коморника Штрака. Дејан Матић са успехом је наступио као Салијеријев слуга Грејбих. Милан Чучиловић појавио се у улози Ван Свитена. Речитативе два Вентичелија певали су и глумили Анета Илић и Ива Мрвош, које би морале знатно већу пажњу поклонити дикцији. Музички ансамбл на сцени – Иван Бркљачић (клавир), Немања Марковић (виолончело), Саша Илић (виола) и Стојан Кркулески (кларинет) – коректно је обавио свој задатак. Ако нас није одушевило, извођење Шеферовог Амадеуса, у режији Алисе Стојановић, изазвало нам је, хтели то или не, носталгично сећање на давну представу тога дела у режији Паола Мађелија, приказивану на истој сцени, са Лазаром Ристовским у насловној улози, са Розалијом Леваи као Констанцом и Радетом Марковићем као Салијеријем. Искрено речено нови извођачи нису домашили уметничку висину негдашњег извођења.

### *Дон Кихот Михаила Булгакова без истинске пасије и страсти*

Обележавајући четири стотине година од првог издања Сервантесовог Дон Кихота театар “Мадленијанум” извео је, 28. децембра 2005, премијеру истоимене драме Михаила Булгакова, у преводу Милана Чолића, а у режији Драгана Јовановића, који је тумачио и насловну улогу. Препустити режију и у исти мах интерпретацију главне улоге једном уметнику био је одиста одвећ ризичан и претерано смели потез. Да је то било рискантно потврдила је сама премијера, на којој је Драгану Јовановићу, на жалост, “пукао” глас, те је, уз крајње залагање и велике напоре одиграо представу до краја. Али, није то био једини и пресудни проблем када је реч о овој представи. Пред Драганом Јовановићем, којем је ово прва самостална режија, поставило се решење неколико проблема. Најпре, требало је разрешити редитељске проблеме, који нису мали када се приказује ова Булгаковљева драма. Пре свега, велики број улога, затим знатан број промена, више масовних призора, бројне сцене са мачевањем и различитим сукобима... – да наведемо само најмаркантније проблеме. Режирајући представу Драган Јовановић је све те проблеме разрешавао тако што је желео да обезбеди што бржи темпо извођења. У томе је тек делимично успео: разиграо је целокупни ансамбл, те су поједини призори текли чак исувише брзо; неки од њих, били су у знаку конвенционалних мизансценских решења и без прегледног успостављања односа међу актерима. Доделивши појединим глумцима и по четири улоге – примерице, Бранка Пујић била је Кључарица Дон Кихота, сељанка Алдонса Лоренсо, па Мариторнес, служавка у свратишту и, најзад, Дуења Родригес – што је захтевало брзе, скоро немогућне трансформације израза, редитељ је смањио укупан број извођача на штету прегледне рељефности представе, односно идентификације ликова, упркос променама шминке и костима. Глумци су се, са напором, мање или више добро сналазили: глумили су, трчали и играли према не увек маштовитим кореографским замислима и захтевима Соње Дивац. То је изискивало одређене напоре, што је, најчешће због задиханости, понекад као последицу имало нејасну артикулацију текста.

Наравно да је највећи проблем била интерпретација главне улоге Дон Кихота. Тај легендарни лик донео је Драган Јовановић, како нам се учинило, без довољно занесене страсти и, због љубави према Дулсинеји, истинске витешки харизматске опсесивности, која тај лик удаљује од реалнога света. Није му пошло за руком да на сцени представи узнесену личност, личност пасионирано обузету властитим визијама, које најчешће нису ништа друго до привиђења и које је потпуно одвајају од животне околине, будући да ова никако не може да испољи разумевање, нити пак да одобри њене поступке. Петар Краљ као Санчо Панса изградио је са пажљиво дозираним комичним акцентима, али и изразима чуђења, леп однос штитоноше према витезу, тако да су њихове дуо-сцене биле и најлепши тренуци ове неуједначене

представе. Већ смо навели које је све улоге тумачила Бранка Пујић: учинила нам се најубедљивијом као Кључарица Дон Кихота и као Дуења Родригес: у тим улогама оптимално је испољила своје своје могућности када је реч о трансформацији сценског израза. Завидну моћ те трансформације приказао је Небојша Љубишић као сеоски свештеник Перо Перес, као Гонич мазги и, најзад, као надмени и осиони Војвода. Остале улоге тумачили су Раде Марковић Млађи, Нада Мацанковић, Петар Бенчина, Игор Бенчина, Вељко Николић-Папа Ник и Вук Брадић. Јасна Драговић аутор је сценографског решења, које је омогућило брзо низање промена амбијената догађања радње. Костимографија Љиљане Петровић, иначе стилски усклађена, могла је, уз коришћење живљих боја, бити колоритнија. Редитељ Драган Јовановић, одрекавши се аутентичне музике епохе, поверио је компоновање и извођење музичких нумера Вуку Брадићу и Вељку Николићу-Папа Нику. Не чини нам се да је такво решење најумесније, без обзира на амбицију да поједини сонгови, за које је текстове написао сам редитељ, постану хитови.

Изведена без правих заноса, без истинске страсти и опсесије кад је у питању главни јунак, Булгаковљева драма Дон Кихот на сцени Мадленијанума деловала је као представа превасходно намењена млађим гледаоцима, као површна сценска разгледница, која у суштини није далеко само од Сервантесовог легендарног јунака, него и од драме Михаила Афанасјевича Булгакова. Свакако то је недовољно за обележавање значајног јубилеја Сервантесовог ремек-дела.

### *Шекспирова Укроћена горопад у режији Милана Караџића*

На Вечерњој сцени Дечијег позоришта “Бошко Буха”, са представама намењеним и одраслима, поново је подигла завесу премијерним извођењем комедије Виљема Шекспира Укроћена горопад, у режији Милана Караџића. Познато је да међу раним Шекспировим комедијама Укроћена горопад највише привлачи редитеље. Разлог је свакако у могућностима или боље рећи погодностима што их то дело нуди за оригиналне приступе и сценске разраде у смислу експериментисања или изналажења нових интерпретативних решења. Свакако да специфична и сложена драматуршка структура дела, изграђена на бази три приче, преузете из различитих извора, представља један од изазова за атрактивна сценска тумачења. Као што знамо, прва је прича она о котлокрпи и пијанцу Кристоферу Слају, која је изложена у уводу комедије. Кристофера, кога су пијаног избацили из крчме, један племић затиче како спава на земљи. У жељи да се са њим нашали, племић наређује пратиоцима да га тако уснулог пренесу у његов дворач и да га обуку у скупоцено господско одело. Када се Кристофер Слај пробудио почели су га уверавати како је он ни мање ни више него лорд, који се налази у свом замку. Саопштавају му да он тога није свестан, будући да је дуго био помраченога ума и да је управо дошао к себи. Позивају га да са својом наводном женом, која је у ствари прерушен племићев паж, одгледа представу коју ће њему у част приказати једна путујућа глумачка дружина. Представа садржи две приче: једну о кроћењу пргаве и увек љуте жене, Катарине, због чега је комедија и добила назив Кроћење го-ропаднице (у нас погрешно преведен као Укроћена горопад) и другу о Катарининој сестри Бјанки и њеним просиоцима.

Одстранивши увод, односно причу о Кристоферу Слају, редитељ Милан Караџић одрекао се оквира, па тако и представе у представи, одредивши се да гради другу и трећу причу као весели преплет претежно комичних догађаја пре и након удаје двеју сестара. Одредио се за скоро натуралистички стил извођења врло близак начину како се у нас обично изводе ренесансне комедије. У томе је био доследан, с тим што је настојао да елементи физичкога театра буду издашно заступљени. Разиграни ансамбл са еланом је одговарао интенцијама редитеља, али је резултат био половичан – гледали смо, истина, једну динамичну представу са много сценских каламбура и сукоба, који су најчешће били сами себи сврха у оквиру једног немирнога мизансцена, који често није био најбоље организован, нити пак прегледан. У том општем покрету и трци, глумци су се како-тако сналазили, у појединим случајевима не успевши да у захукталој брзини довољно нијансују тумачење ликова, нити да сугестивно и до краја искажу своје реплике. У том смислу карактеристичан је пример Катарине Радивојевић,



која је са недовољно разрађеном мимиком тумачила улогу Катарине; такође, у њеном понашању, којим је углавном доминирала срџба, изостале су потребне нијансе, тако да је начин њеног испољавања љутитог незадовољства углавном био вазда ис-ти. Бојана Ординачев је са више суптилне спонтаности донела лик Бјанке, мада бисмо и у њеном тумачењу волели да видимо више нијанси у изразу. Андрија Милошевић као Петручио градио је став неопозивог “преваспитача” и “укротитеља” суверено и оштро, рекли бисмо на балкански начин. Такође, сувише је наглашавао да је његова одлука да се ожени Катаринином превасходно пословна, односно да је заинтересован првенствено за мираз. Ненад Ненадовић као богати падовански племић Батиста имао је одговарајући ауторитативни став. Мира Ђурђевић, испољивши фини смисао за карактерну комичку, успешно је глумила Грумија (није јасно зашто је та мушка улога поверена глумици?). Виктор Са-вић као Лућенцо, младић заљубљен у Бјанку, са мером је испољавао осећања. Бјанкини просиоци, Премио и Хортенсио, у тумачењу Драгољуба Денде и Дејана Луткића имали су довољно агилности и оригиналне боје, уз више успешно изнађених комичних појединости. Мики Дамјановић је са довољно спретности играо Транија. И остали интерпретатори – међу којима треба издвојити Пеђу Дамњановића као Карција и Милоша Самолова као Биондела – прецизно су обављали додељене им сценске задатке.

Сценографија Герослава Зарића давала је прикладан оквир за извођење, омогућивши ефектне масовне призоре у првом плану. Костимографија Јелисавете Татић Чутурило стилски је дочаравала епоху. Никола Чутурило компоновао је музику која је асоцирала на раздобље Ренесансе. Нисмо сигурни да је изостављање уводног призора и одустајање од “представе у представи” дорпинело извођењу, осим што је скратило саму представу и донекле растеретило гужву на самој позорници. Захваљујући брзом темпу извођења и спретности већине извођача, Укрођена горопад имаће успеха особито код младе публике. Они који очекују више, без обзира што је у питању рано Шекспирово дело, не могу никако бити задовољни овим упризорењем младалачки ведре комедије великога писца.

#### *Мјузикл о посети ванземаљаца позоришту*

Прво извођење мјузикла Спусти се на земљу Гордане Гонцић и Ивана Илића, на сцени Позоришта на Теразијама, није донело неке посебне сензације, иако се то очекивало. Наиме, ради се о једном слабашном и не увек духовитом либрету, покатакад прилично развученом и непотребно разгранатом појединим епизодама. Једноставно речено, у основи текст није имао фантастичне узлете маште, упркос доброј основној замисли. Два чудна ванземаљска бића, Ил Би и Чандра Секар, из свемира слећу на њима непознату планету Земљу. Али, њихово слетање није се догодило како су планирали: уместо да се нађу у Америци, слетели су на тле Србије! И то, ни мање ни више, долазе на позоришну сцену на којој се проба неки мјузикл. Ту сада почињу забуне и несналажења: у запаљивој атмосфери позоришта, у којој свако, почев од глумаца и редитеља па до сценаристе, “истерује своје” двоје ванземаљаца слабо се сналази, поготово када сазнаје за љубавне перипетије међу људима на Земљи, али ће им се, ипак, догодити љубав... Музика Ивана Илића више је припадала седамдесетим годинама прошлога века (ако не и деценију раније!). Очекивали смо стилски знатно савременије опредељење композиторово. Но, музици се не може замерити да није питка. Извођење је музички водио сам композитор. Редитељ Југ Радивојевић настојао је да од слабашне фабуле, усто још и драматуршки несавршено формиране, начини спектакл. Иако је користио ваљда сва техничке могућности новоуређене и модерно опремљене сцене Позоришта на Теразијама, Радивојевић није могао да оствари жељену намеру. Представа је била поприлично развучена, поједине епизоде деловале су натегнуто, посебно оне што се збивају на позоришној сцени у некаквој хотелској соби. Да би се добила и локална боја убачена је и једна певачко-играчка сцена о Србима, која не произилази из радње. Иако забавна у основи и ефектно изведена, та нумера драматуршки била је сувишна.

Сценографија Александра Денића, ослоњена на бројне пројекције и уз коришћење више покретних платформи, била је погодан амбијент за игру, али су се призори позоришних проба

изводили у недопустиво сиромашном декору, заправо у празном простору. Костимографска решења Зоре Мојсиловић нису била најдоследнија: не знамо зашто су ванземаљци добили земаљско рухо, а неки земаљци, опет, били су “синдикално” одевени. Највеће извођачке задатке редитељ Радивојевић доделио је Милени Ражнатовић (Чандра Секар) и Светиславу Гонцићу (Ил Би). Они су са изразом наивне недужности и несналажења покушавали да се укључе у земаљски амбијент у којем су се нашли. И глумачки и певачки њихове креације су потпуно задовољавале. Милан Гutowић у улози редитеља Огњена направио је једну успелу естрадну бравуру када је дошао на саму ивицу просценијума и неколико пута, уз повике “Рке-коке”, почео да диригује оркестру, што је засмејало гледаоце. Истакнута драмска глумица, Љиљана Благојевић, као да је залутала у овај спектакл: глумећи примадону мјузикла није успела да еманира раскалашну фриволност. Иван Босиљчић у улози Мирка, сценаристе и организатора у позоришту, изнашао је одговарајући нервозно-усплахирили израз. Ана Здравковић ефектно је наступила као Са-вета. Није сасвим јасно зашто је Драган Вујић као Љубиша имао Лењинову маску. Аљоша Вучковић ефектно је тумачио рутинираног, на све навикнутога управника позоришта. Веселин Стијовић као капетан и милиционери Александар Дунић и Ана Симић уистину су глумили строгоћу. Игор Дамњановић, Игор Хинић, Небојша Громилић и Милан Громилић одлично су играли и певали “у српском стилу”, измамивши аплауз. Кореограф Константина Костјуков иако је имао непрестано у виду играчке могућности ансамбла била је постављена на класичним основама, што је само донекле одговарало овој представи.

Иако треба подржати напоре да се створи домаћи мјузикл, после праизведбе дела Гордане Гонцић и Ивана Илића морамо се упитати није ли потребно да се уметничко руководство Позоришта на Теразијама критичније постави приликом репертоарскога избора. Ова представа је показала да савремена бинска техника, почев од пројекција па до покретних платформи, не може да “покрије” драматуршке слабости и немаштовитости.

*Шведски драматичар на сцени Народног Позоришта – премијера комада Судија Вилхелма Моберга*

Од нордијских писаца наша позоришта најчешће изводе дела Ибзена и Стриндберга. Почетком претпрошле сезоне Народно позориште приказало је драму Незвани гост савремене норвешке списатељице Нине Валсе, добитнице Ибзенове награде за 2001. годину. Сада нам Народно позориште омогућује познанство са једним шведским драматичарем и тако нам проширује увид у савремену нордијску драматургију. Из више разлога треба поздравити стављање на репертоар драме Судија шведскога писца Вилхелма Моберга (1898-1973), коју је на сцени “Раша Плаовић” режирала Тања Мандић Ригонат. Најпре, ради се о једном добром драмском тексту, који се тематски додирује са нашом стварношћу. Наиме, тема драме Судија обрађује, смело и отворено савремену, а данас код нас и веома актуелну проблематику: неумољиво открива истину о болестима шведскога судства. Написана на основама ибзеновске традиције, драма Судија навела нас је да асоцирамо на Народнога непријатеља. Београдска премијера имала је веома актуелно сазвучје, будући да је изведена у жеку расправе о стању у нашем судству и о потребама његове корените реформе. Али, без обзира на ту подударност, драма Судија у сваком случају је занимљиво позоришно штиво у којем аутор расправља не само о судству већ и о спрези судија са лекарима – неуропсихијатрима, затим о месту и улози јавних медија, односно штампе, као и о (не)сналажењу младих у том чудном колоплету.

Све почиње кад млади Кристер, који је по очевој смрти дуже боравио у иностранству, вративши се утврдио да је његов старатељ, судија Кунинг, све учинио да, неплаћањем пореских и других обавеза, приграби читаво његово имање. Млади човек упућује се у борбу за правду и за помоћ се безуспешно обраћа мировном судији, да би потом ангажовао адвоката Арнолда. Сазнавши за те његове кораке, судија Кунинг, уз помоћ др Леонхарда, успева да Кристера смести на Неуропсихијатријску клинику. Афера око читавог случаја доспева и у штампу: новинари се надају да ће успети да раскринкају судију. Међутим, спрега

бирокарске власти и судства је непопустљива: Кристера, додуше, отпуштају са клинике, али зато осуђују новинарку Ланер, која је писала против судије а прогањају и његовог адвоката, јер судије су недодирљиве... Мобергов комад, иако писан пре педесетак година, као да се збива днас код нас! Тања Мандић Ригонат режирала је драму Судија са тежњом да читав след догађаја прикаже у јединственом и брзом току. Да би се то постигло требало је обезбедити брзо низање десетак призора који се дешавају у разним амбијентима. Сценографско решење Александра Денића, засновано на једном ентеријеру уз ослањање на пројекције омогућило је брзе промене. С друге стране, редитељка је инсистирала да се све сцене, засноване углавном на конверзацији две или четири личности, изводе као веома индикативна, често и истраживачка конверзација. У таквом настојању је и успела, јер је окупила ансамбл, додуше састављен од представника младе, средње и старије глумачке генерације, али све самих мајстора говора и свега што разговорне призоре прати, односно што се обично зове говорна радња. У томе је предњачио Петар Банићевић у улози Мировнога судије, који је успео да пластично прикаже једног уходаног бирокарата, који првенствено тражи да се у деликатним случајевима, као што је управо Кристеров, прогласи ненадлежним. Било је у Банићевићевој глуми, поред пажљиво изграђеног класичнога бирокарскога става, који одаје рутину и тобожњу објективност и непристрасност, али, пре свега, настојање да се сачува ауторитет, фине игре спољних нерава, затим пажљиво изграђене гестикулације (сјајна игра рукама која је најчешће одавала категоричност и непопустљивост!) и нада све савршене дикције, односно минуциозно нијансоване сваке изговорене реплике. Ружица Сокић, као Г-ђа Берн-хард, секретарица Мировнога судије била је довољно бирокарски безлична, али непрестано “незаинтересовано” присутна у свакој прилици.

Ненад Маричић ангажовано је ту-мачио Кристера. Био је подједнако убедљив када је наивно изражавао веру у правду као и када је одбијао инсинуације да је нервно поремећен. Изградио је широку скалу емоционалних излива, које је успевао да своди на разумну меру када је реч о жестини. Марија Вицковић, као Брита, Кристерово девојка, имала је fino обликоване изразе заљубљеничке привржености. Можда је најубедљивија била када се код Мировнога судије залагала за свога драгана. Александар Срећковић глумио је Арнолда са много спонтаности и непосредности у изразу. Владан Гајовић као др Леонхард био је сигуран у приказу лекара као пословнога човека, који треба Кристера да смести на неуропсихијатријску клинику. Хана Јовчић, у улози новинарке Ланер, као и Добрила Стојнић, као нешто старија уредница, дочарале су две карактеристичне личности из света журнализма. Прва је успела да оваплоти типично младалачку (и наивну!) намеру да новинарски до краја расветли Кристеров удес, односно “случај” судије Кунинга, док је друга све то проматрала суздржано и не без резерве, увек се са мером позивајући на искуство. Ксенија Јовановић, као Старија дама, која посећује новинску редакцију да би се пожалила како јој је Кунинг преотео кућу, начинила је у својој епизодној појави прави мали сценски драгуљ: са много пробраних појединости и у тону благог карикатуралног сенчења глумила је остарелу жену, коју су сустигле болети, али и ослабљено памћење, успевши, уз напад кашља, ипак, да се присети и саопшти разлог своје посете. Александар Ђурица, као судија Кунинг, који се појављује један једини пут, и то на излетишту где трчећи одржава физичку кондицију, у дијалошкој сцени са Арнолдом, ефектно је изразио опијеност властитим успесима и бруталност својих поступака.

Костими Марине Вукасовић-Меденице били су у складу са карактерним особеностима актера ове представе. Посебно су успели костими Брите, Старије даме, Мировнога судије, др Леонхарда и Арнолда. Редитељка Тања Мандић Ригонат одабрала је и музику – поред осталог и Виолински концерт Филипа Гласа – која је савршено одговарала радњи ове занимљиве драме. Извођење драме Судија Вилхелма Моберга, сигурни смо, имаће бројне захвалне гледаоце, и то не само због актуалног тематског сазвучја са нашом данашњом ситуацијом у судству и држави. Штета је што ово дело није приказано на Великој сцени Народног позоришта. Гомбровичева Ивона, кнегиња бургундска на сцени Битеф-театра После двадесет година у Београду се поново изводи драма Витолда Гомбровича Ивона, кнегиња бургундска.

Показало се да је тај текст, написан још 1935. године, који се може означити као антиципација драме апсурда, и у време пост-постмодерне прихватљив, актуелан и свеж, јер говори и многим аспектима егзистенције и слободе човека, који су често у рукама других људи. Судбинама људи некад управљају, као што знамо, и случајни догађаји или произвољна одређења, што, опет, може имати катастрофалних последица због неразумевања и противљења околине. Такав је догађај одлука младога кнеза да се ожени младом Ивоном, интровертном особом, лепом, али умртвљеном девојком. Тај потез изазваће на двору не само чуђења, већ и жестока противљења, тако да ће се све завршити ликвидацијом несудојене кнегиње на вечери приређеној њој у част: ликвидираће је специјално припремљеним и сервираним карашем. Дакако, разни дворјани који дефилирају у драми пред Краљем и Краљицом, представљају само део дворскога декора и, само се по себи разуме, лишени су класичних драмских својстава. Они нису ни симболи, иако, као Коморник, на пример, имају одређене функције. Управо због тога намеће се проблем интерпретације ове драме: треба избећи класични реалистички приказ, а ликове представљати не брехтовски отуђено, него увек са поприличном дистанцом.

Млади редитељ, Јован Грујић, којем је извођење Ивоне, кнегиње бургундске дипломска представа, храбро се ухватио у коштац са проблемом стила извођења и, може се рећи, да га је у основи добро решио, мада су неке појединости, како када се ради о глумцима, тако и када је реч о сценографији, излзиле из постављеног оквира. Наиме, Грујић је аутор и сценографије и не знамо зашто се определио да представа почне снимцима на видео-биму, постављеном на средишњем месту позорнице, а да се тај видео-бим више ни једном не употреби! Сценографија је једноставна и беле боје; коришћењем великих коцки омогућује различите промене, па чак и рангирање – краљевски пар је обично на највишем нивоу, на коцкама ниже Кнез и остали дворјани итд. Редитељ успешно користи мердевине прислоњене на левој страни портала; изводи поједине глумце и у гледалиште, пење Краља и на балкон како би будним оком могао да посматра шта се ради на двору. Таквом, децентно решеном сценском оквиру, недостајало је, по нашем мишљењу, макар и мало назнака дворске раскоши, које би сузбиле хладноћу белог амбијента. Ипак, редитељу је пошло за руком да оствари једну динамичну представу, која не изневерава Гомбровичев концепт.

Ненад Пећинар имао је у изразу довољно достојанства и још више осиноности у начину понашања. Вему је равноправна партнерка у свему била је Данијела Угреновић као Краљица. Најделикатнији задатак имао је Слободан Павелкић у улози Кнеза. Учинио нам се да је успео да од произвољног понашања, дакле, од изненадне одлуке да се ожени Ивоном, доследно да се и даље тако понаша, да би, постепено почео, истина веома дискретно (што је у суштини добро и у оквиру стила представе!), да исказује и извештајан емоционалан ангажман. Јелена Илић не једном је, веома пластично, игром целог тела, са загонетним мимичким изразом, тумачила не-дужну Ивону, испољивши пуну прецизност у коришћењу различитих изражајних средстава. Иза у интерпретацији Анђеле Стаменковић имала је довољно шармантне еротске изазовности. Цирил Предрага Дамњановића био је жовијално сценски духовит, како покретом, тако и специфичном мимиком. У осталим улогама наступили су: Миливоје Обрадовић (Иноцент), Марија Вељковић и Тамара Тијанић (Дама Ии Ии). Костими Момирке Баловић конциповани и реализовани мање или више према савременом начину одевања. Извођење Ивоне, кнегиње бургундске Витолда Гомбровича донело је освежење репертоару Битеф-театра.